





الشعر والناقد

من التشكيل إلى الرؤيا

تأليف: د. وهب رومية

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

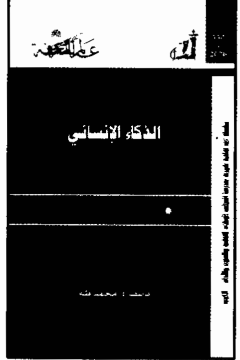


الكويت













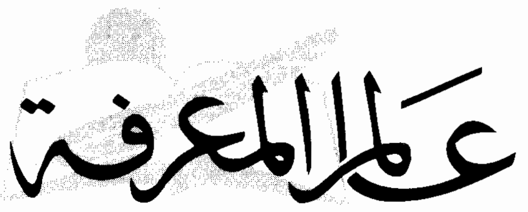








الإصدارات الدورية



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

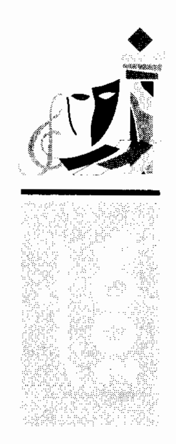
صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

331

الشعر والناقد

من التشكيل إلى الرؤيا

تأليف: د. وهب رومية



عالم المعرفة

سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
تليفون: ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)
فاكس: ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)
الموقع على الإنترنت:
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 99906 - 0 - 199 - 2

رقم الإيداع (٢٠٠٦/٠٢٠)



من التشكيل إلى الرؤيا

تأليف: د. وهب رومية

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

رجب ١٤٢٧ ـ سبتمبر ٢٠٠٦

المحتوى

المحتوى

مـــــدخـل: 7

الفـــصـل الأول: **المستويات الفنية في شعر الانتفاضة ديوان الشهيد محمد الدرّة نموذجا** 15

الفـــصـل الثـــاني: **تحولات الرؤيا في شعر محمد عمران المجموعات الخمس الأولى** 119

الفـــصـل الثـــالث: **التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري** 267

الهـــــوامـش 323

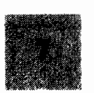




مدخل

> «إن علاقة الناقد بالشعر هي كعلاقة البستاني بأشجار الورد: يُبعد عنها ما ليس منها، وينقّيها من الأوشاب، ويعالج ما في بعضها من علل، ويبرز جمالها وفتنتها، فإذا هي مرآى يسرّ الناظرين»
>
> **المؤلف**

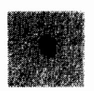
ارتبط مفهوم «الهويّة» بخطاب عصر النهضة - أو عصر اليقظة العربية كما يحلو لكثير من المثقّفين العرب أن يسمّوه - ارتباطا وثيقا. وكان هذا الخطاب مورّقا باكتشاف «الذات» عبر ركام تاريخي ضخم. وعلى الرغم من تنوّع الاستجابات الأيديولوجية للاحتكاك الحضاري بالغرب، فقد كان البحث عن «الذات» أو «الهوية» أنبل مقاصد ذلك الخطاب، لأنه يحاول استرداد شخصية الأمة من يد الضياع والبلبلة والاضطراب. وحقا لم يكن التطور التاريخي الاجتماعي نسقا واحدا في الأقطار العربية لأسباب شتى، ولم تكن ماهية «الهويّة» واحدة للأسباب عينها، فقد برز العنصر الإسلامي في خطاب المثقفين المصريين الأوائل (كرفاعة الطهطاوي ١٨٠١ - ١٨٧٨، جمال الدين الأفغاني الذي زار مصر عام ١٨٧١، وأقام فيها ثماني سنوات)، وبرز العنصر القومي العربي في استجابات المثقفين الشوام الأوائل (ناصيف اليازجي



١٨٠٠ ـ ١٨٧١ م، بطرس البستاني ١٨١٦ ـ ١٨٨٣، أحمد فارس الشدياق ١٨٠٤ ـ ١٨٣٧) [١]. وفي هذه المرحلة المبكرة من اليقظة العربية كان في المغرب العربي خير الدين التونسي (١٨٢٥ ـ ١٨٨٩) يتحدث عن الإسلام بوصفه «هويّة» ردّا على التحدي الغربي [٢]. ولم تلبث هذه الاستجابات أن ازدادت غنى وتمايزا، وتراسلت أصداؤها، وأسهمت في خلق فكر أوضح وأكثر اتساقا وتفصيلا، فظهر محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) في مصر، وعبد الرحمن الكواكبي (١٨٥٤ ـ ١٩٠٢)، والشيخ طاهر الجزائري (١٨٥١ ـ ١٩٢٠) في الشام ممثّلين «للهويّة» من مرجعيّة دينية إسلامية. وظهر قاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٨)، وأحمد لطفي السيد (١٨٧٢ ـ ١٩٦٤) في مصر، وأديب إسحق في الشام (١٨٥٦ ـ ١٨٨٥) وغيرهم ممثّلين للتيار العلماني. وظهرت الجمعيات السياسية في الهلال الخصيب ممثلة «للهوية» من مرجعية قومية عربية نتيجة نفاد صبر العرب من الإصلاح السياسي المرتقب. ولقد أسهم المسيحيون العرب في نشوء الفكر العلماني، وحالوا دون تماهي الفكر القومي والفكر الديني [٣].

لقد كانت معركة التنوير في أوائل عصر النهضة معركة اغتراب ثقافي واجتماعي، ولكنها أحرزت إنجازات ضخمة أبرزها مفهوم «الهويّة» بغض النظر عن الاختلاف في مرجعيات هذا المفهوم. ولم يلبث الجدل أن ثار عاليا حول هذا المفهوم، ولم تزل ضوضاؤه تصمّ الآذان، ولكنه اتخذ مسارات شتى، وأدرك الكثيرون أن «الذات» لا تُدرك هويتها إلا بمواجهة الآخر وحواره، وأن من العبث أن يكفّ المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وأن تجديد الفكر لا يكون بشطط الاستعارة من الآخر، أو الانحياز له، بل يكون من داخل الثقافة التي ينتمي إليها هذا الفكر. وفرق كبير بين الانفتاح على الآخر وحواره، وبين الانبهار به، والاستسلام له. أي بين إغناء مفهوم «الهوية» وتطويره، ومفهوم الاغتراب أو الاستلاب. إن «الهوية» هي مزيج من رؤية الأمة لنفسها، ورؤية الآخر لها. ومن واجب أي أمة من الأمم أن تتضمن استراتيجيتها الثقافية حماية الهوية وتطويرها، وتعزيز الانتماء، وتطوير الشخصية.

لقد أدرك مفكرو النهضة وورثتهم المعاصرون أن التخلّي عن «الهوية» يفضي إلى ضياع محتوم، وإلى تعدّد القيم، وتنامي الشعور باللاجدوى وتفاقمه، ولذلك التقت حول مفهوم «الهوية» أسئلة التراث والمعاصرة، وأسئلة الشعر والنقد. وغدت «الهويّة» معيارا لتحديد المواقف، والحكم عليها. وما من ريب في أن مفهوم «الهويّة» قد تطوّر في وقتنا الراهن، وتطورّت معه مناهج النظر إليه [٤]. لقد تراجع تأثير الثقافات الوطنية في عالم «القطب الأوحد»، وتنذر صراعات الوقت الراهن بهيمنة ثقافة واحدة، ولغة واحدة امتدادا لهيمنة جبروت القوة على المستوى العسكري والاقتصادي والسياسي. وفي ظل هذه الهيمنة ـ أو جحيمها ـ غدا مصير الدولة العربية القطرية التي نشأت في أعقاب معاهدة سايكس ـ بيكو ١٩١٦ م قلقا تتقاذفه عواصف السياسة التي تملأ فجاج الأرض العربية قاطبة. وإذا كان مفكرون كثير رأوا في مفهوم «الهوية القطرية» المكتملة بنفسها، والمستغنية عن غيرها فيما تظن أو تتوهم، تزييفا للوعي. أو رأى فيه بعضهم خطوة نحو مفهوم أشمل وأعمق وأدق، فإن هذا المفهوم الضيّق نفسه غدا معرّضا للانقسامات والتحلل، وبدأت تناوشه في العلن مفاهيم متخلّفة تملأ وسائل الإعلام المختلفة، وتنذر بسقوط الأوطان وتحلّلها إلى عواملها الأولية من قبلية وطائفية ومذهبية وعشائرية وسواها. ولم يبق ما يعصم من هذا السقوط والتحلل سوى «الهويّة» التي تحتضنها استراتيجية ثقافية وطنية وقومية. وقد تبدو «الثقافة» ظاهريا حلقة ضعيفة في السلسلة الوطنية أو القومية، ولكن هذه الحلقة عند التحقيق هي التي تتحكم بالسلسلة، وعلى بقية الحلقات أن تضبط حركتها وفقا لها، وإلانفرط عقد السلسلة على نحو ما هو معروف في قانون «المنظومات» الرياضية. والشعر والنقد نسقان من أنساق هذه الثقافة الراشدة. وفي المراحل التاريخية الحرجة من حياة الأمم تظهر الأهمية الفائقة للثقافة بوصفها الملجأ أو الحصن الأخير للدفاع عن «الهويّة». وإذا انهارت ثقافة أمة ما كان ذلك إيذانا بانهيار الأمة نفسها.

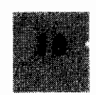


ويشير تاريخ النقد العربي إشارة شبه واضحة إلى هذه القضية، ففي القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي كان الوجود العربي في الأندلس يتثاءب تثاؤب المريض الذي هدّت كيانه الأوصاب. وكانت الثقافة العربية الإسلامية يؤمئذٍ تقاتل قتالا تراجعيّا دفاعا عن ذلك الوجود. وقد عبّر عن هذا الموقف ناقد كبير هو حازم القرطاجني في موقفه من الشعر والنقد. ولم يكن - بعبارة إحسان عباس - «غريبا على حازم الذي فقد وطنه أن يحسّ بالضّياع، وأن ينعكس إحساسه هذا على حال الشعر والنقد في عصره. أما الشعر فإنه منذ مائتي عام يعاني خروجه عن مذهب الفحول في الإحكام والانتقاء، وقد تضاءل جمهوره، وقلّ المقبلون عليه، بل أصبح كثير من أنذال العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة... وأما النقد فإنه صناعة سحب عليها الخمول أذياله، ولهذا يحس حازم باليأس من الاستقصاء فيه.

الشعر والنقد كلاهما قد انحدر إلى الحضيض، ولا بدّ لهما من امرئ مؤمن بهما معا ينقذهما من هذا الانحطاط الذي تردّيا في مهاويه» (٥).

وفي بداية عصر النهضة عبّر الشعراء الإحيائيون بنهجهم الفني تعبيرا دقيقا عن موضوع «الهويّة» أو «الثقافة» على نحو ما عبّر عن هذين الموضوعين نقديا كتاب «الوسيلة الأدبية» لحسين المرصفي.

وفي عصرنا الحاضر حذّرت نازك الملائكة من مشكلة «الانطلاق» في شعر التفعيلة - وهي أبرز روّاده - ، وصرّح شكري عياد: «والحق أقول إن كثيرا مما سمّي قصائد طويلة من هذا الشعر الحرّ هو في الحقيقة قصائد منطلقة» (٦)، ودعا إلى أن يروض الشاعر شعره قبل أن يذيعه في الناس، قال «لا بد للشعر من رياضة كرياضة الخيل، ولكن الرياضة لا تكسر حدّة الجواد، وإلاّ فما الفرق بينه وبين البغل؟» (٧). وتحدّث عن أزمة الشعر المعاصر وحيرته، ونصّ على تخبّط الشعراء قائلا «لا أدري متى يعرف الشعر طريقه» (٨). وتحدّث أدونيس عن كثرة الحواة والمهرّجين في حركة الشعر الحر، وتحدّث آخرون عن النمطية والتقليدية والتكرار في هذا الشعر، ورأى البيّاتي بأخرة من عمره أن الجواهري قد



أعاد الشعراء إلى «وردة الحس». إنهم جميعا - وليس بينهم واحد من خصوم الشعر الحر - حداثيون يريدون تحديث الشعر إلى أبعد الحدود، بشرط أن يكون ذلك إغناء وتطويرا للثقافة لا ارتدادا وتدميرا للهويّة. وهذه نظرة سديدة، ومعرفة عميقة بحقيقة الإبداع، فليس لمبدعٍ أصيل حقا أن يبدع خارج ثقافة أمته. ويؤكد تودروف «أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كونية)، وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية» [٩].

ودعا كثير من النقاد إلى ثورة في النقد تضارع ثورة الشعر وتواكبها دراسة وتقويما وتوجيها، ولكن الكثيرين أظهروا خشيتهم أو تململهم من فوضى النقد المعاصر - على الرغم من حرص النقاد الكبار على علمية النقد - ، ومن رطانة لغته، وولعه بالمصطلحات التي يلابسها الغموض، و«قد يشعر المرء أحيانا بهبوط العزيمة من هذه الرطانة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر، فمن الصعب أحيانا أن نفهم مصطلحات كثير من النقد الأجنبي وفرضيّاته» [١٠]. وإذا كان ناقد كبير كرينيه ويليك يشكو هذه الشكوى، فقد يكون من حق آخرين أن يشككوا بجدوى هذا النقد شبه المستغلق الذي ينصرف همّ أصحابه إلى استعراض المعارف النقدية أكثر من انصرافهم إلى نقد النصوص التي كتبوا هذا النقد لإضاءتها، والكشف عن أغوارها العميقة. وليست هذه دعوة إلى أن يتخفّف النقد العربي المعاصر من الثقافة النقدية العالمية، بل هي على النقيض تماما، بشرط واحد هو أن تكون النصوص التي يعالجها النقد التطبيقي هي محور هذا النقد وغايته، لا أن تتخذ ذريعة لاستعراض المصطلحات التي تتوارى النصوص في لجّتها العميقة. أما الناقد النظري - منشئا كان أو مترجما فمن حقه - بل من واجبه - أن يقدّم مادته النقدية على النحو الذي يشاء، بشرط واحد هو أن تكون هذه المادة قابلة للفهم، وما لم تكن واضحة في ذهنه فلن يقوى على إيصالها إلى المتلقّين لأن التعبير هو معيار الوضوح.

ويكاد يكون وهما محضا أن نزعم أن النقد المعاصر لا علاقة له بالثقافة القوميّة، فما من فلسفة كبرى في التاريخ تلقّاها شعب من الشعوب إلا طبعها بطوابعه القومية، ولا تختلف في ذلك الفلسفات الدينية عن الفلسفات الوضعيّة. وليس النقد الأدبي سوى نسق من أنساق الثقافة لا بد من أن ينطبع بطوابعها. يقول رينيه ويليك «هناك، بادئ ذي بدء، ما يلفت النظر في تلك الحركات العالمية في النقد التي تتعدى حدود أي بلدٍ بمفرده، رغم أنها قد تكون نشأت في بلد واحد، وفي كون قدر كبير من نقد القرن العشرين يتصف بقدر كبير من التجانس في الأهداف والمناهج، إن نظرنا إليه من منظور واسع، حتى في حالة غياب العلاقات التاريخية. كذلك لا نملك في نفس الوقت إلا أن نلاحظ عمق الخصائص الوطنية واستحالة تخطّيها، وكيف أن كل أمة على انفراد، ضمن هذا المدى الرحب في الفكر الغربي الذي تغذّيه تيارات متشابكة تأتيه من روسيا والأمريكتين ومن إسبانيا والدول الإسكندنافية، تحافظ بقوة على تقاليدها الخاصة بها في النقد الأدبي» (١١).

وإذن الشعر والنقد كلاهما متجذّر في الثقافة القومية إذا أحسنا الفهم والتدبير. وكلاهما حامل رؤيا، وإن اختلفت طبيعة أحدهما عن طبيعة الآخر، فالشعر خطاب تخييلي، والنقد خطاب تصوري مولود من نسق اجتماعي تاريخي محدّد، ومعبّر عنه في الوقت نفسه، ولكن روح الفن - على الرغم من ذلك - تسري في عروقه، «فلا بد من أن يدخل في النقد قدر من الحس الفني، ويتطلب العديد من الأشكال التي يتخذها النقد مهارات فنيّة وأسلوبية» (١٢).

إن النظر إلى الحقائق التاريخية الراهنة على أنها حقائق سرمدية نهائية، والاستسلام لها، والنظر إلى الأنساق السياسية المهيمنة، والغفلة عما يناوشها ويزاحمها من أنساق هامشية أو ثانوية أو مضمرة وشبه مضمرة إنما يكشف عن نظرة سكونية إلى التاريخ. ويغري بهذه النظرة الشعور باليأس والإحباط واللاجدوى. ومن واجب الثقافة أن تكافح هذه النظرة وهذا الشعور.



وإذن يتحدّد الموقف النقدي بهذا الفهم المحدّد لموقع الشعر والنقد من الثقافة والهوية، وبهذا الإدراك لاختلاف هذين الخطابين من حيث الطبيعة لا من حيث الوظيفة، وبوعي العلاقة بين البنية والرؤيا وعيا عميقا، فلا معنى للحديث عن رؤيا خارج الشكل أو سابقة عليه، ولكن هذه الرؤيا المنبثقة من الشكل متصلة بالرؤى المنبثقة من الظواهر الاجتماعية الأخرى. ويتحدّد المنهج بالإيمان العميق بالوجود الموضوعي للنص، وبصلابة هذا الوجود بعد أن أوشك أن يتبدّد أو يتلاشى في زوبعة الخطابات النقدية التي تعصف به من كل صوب. والإيمان العميق أيضا بأن أفضل المناهج هو المنهج الذي يلائم النص نفسه دون أوهام حول الاستقلال المطلق للنقد أو لمنهجه، فاستقلال المنهج النقدي استقلال نسبي لا ينفصل عن مناهج العلوم الأخرى، وثمة باستمرار ضرب من التمازج المعرفي بين مناهج النقد نفسها، وبينها وبين المناهج الأخرى.

وعلى الرغم من إيماني بأهمية النقد التطبيقي، فإنني أدرك أن موضوعه هو النص، ولولاه ما كان له أن يكون. إنه خطاب مؤسس على خطابٍ آخر. ومن حق هذا الخطاب الواصف المحلّل المؤوّل أن يقترح ويوجّه دون أن ينتهي به الأمر إلى أن يتوهّم أنه أهم من الخطاب الأول. إن علاقة الناقد بالشعر - كما أراها - هي كعلاقة البستاني بأشجار الورد: يُبعد عنها ما ليس منها، وينقّيها من الأوشاب، ويعالج ما في بعضها من علل، ويبرز جمالها وفتنتها، فإذا هي مرأى يسرّ الناظرين.

في ضوء الملاحظات السابقة نظرت في مئات النصوص الشعرية المعاصرة والقديمة مستقصيا، ومصنّفا، ومحلّلا، ومعلنا رؤياي الخاصة. وإذا كان من الشائع المستقر في الدرس النقدي المعاصر أن الموضوعية هي موضوعية نسبيّة، وأن القراءات تتفاوت في وفائها للنص؛ وقدرتها على استكتاهه، وأن البحث عن قراءة بريئة تامة الوفاء هي كالبحث عن غراب أعصم (أبيض الجناحين أو أبيض القدمين) كما يقول القدماء، فإن من حق هذا الكتاب أن يناوش السائد المستقرّ من الأحكام النقدية حول بعض الشعراء، وأن يكون معبّرا عن رأي مؤلفه



ومـوقـفـه من فكرة «الهـوية» ومـا يتـصل بهـا، لا عن آراء الآخـرين ومواقفهم، وأن يكشف عن شوق أصيل إلى لغة نقدية تليق بنقد الشعر دون أن تفارق صفتها العلمية.

أيها الشعر، يا يمامة من برق وغمام، هبني بعض صوتك فأَنعتَك به، أو بعض ريشك فأطيرَ به إليك.



I

المستويات الفنية في شعر الانتفاضة ديوان الشهيد محمد الدرّة نموذجا

الفتوحاتُ - في الأرض - مكتوبةٌ بدماء الخيولْ
وحدود الممالكْ
رسمتْها السنابكْ
والرّكابان: ميزانُ عدلٍ يميل مع السيفِ:
حيث يميلْ!
أمل دنقل: قصيدة «الخيول»

«أليس من واجب الأمة أن تنظر في مرآتها الخاصة ثم في مرايا الآخرين لعلها تنبعث من رمادها الذي تعصف به الرياح من كل صوب؟»

المؤلف

متى سيكفّ الشعراء عن الطيران في أعقاب ذلك الزمن الذهبي النبيل الذي يتحدث عنه «أمل»؟ أما آن لهم أن يتوبوا عن الحنين؟ إذا كثر التقريع هان... فليقبضوا ألسنتهم. لقد صار جلد الذات الفردية أو الجماعية أهون علينا من ضرب كفّ بكفّ!! ثمة أشواق غامضة تليق بالشعراء تساورني، وتؤجّج النار في رماد السؤال. ألم نسرف في الحديث عن سلطان



الشعر على نفوس العرب؟ وأسرف تاريخ الشعر في تعزيز هذه الفكرة حتى أوشكت أن تقع من النفوس موقع البدهيات. وظاهرت الدراسة اللغوية والأعراف الاجتماعية هذه الفكرة أيضا، فإذا نحن نرى «الكلام» من «كلم». ومن دلالات هذا الجذر اللغوي «جرح». ، وإذا نحن نتحدث عن مضارعة جرح الكلام لجرح السيف «وجرح الكلام كجرح اليد»، والكلمة في تاريخ الفكر الإنساني عامة، لا الفكر العربي وحده، ذات شأن رفيع («في البدء كانت الكلمة» و«اقرأ باسم ربك...» والتعاويذ والرقى والسحر و...).

وأحسب أن هذا الإيمان بالكلم عامة، سواء أكان شعريا أم لم يكن، قد تعاظم في وقتنا الراهن حتى أوشك أن ينسخ الإيمان بالفعل!! وأخشى أن نكون استمرأنا مخادعة الذات، نخادعها فنخدعها، يساعد على ذلك مزاج سوداوي جريح يعمّقه الإحساس بالفجيعة وخيبة الأمل، ومناخ سياسي واجتماعي ونفسي عام مفعم بالشعور بالعجز والقنوط والمرارة. ألم يكتب شعر في القضية الفلسطينيّة أكثر مما كتب في أي قضية أخرى من قضايا العالم؟ ما الذي فعله الشعر؟ لم يحرز نصرا، ولا دفع العرب لإحراز النصر، لم يهدم الأنظمة العربية، ولا دفع الجماهير للقضاء عليها... وأنا لا أطلب من الشعر هنا إلا ما يطلبه أصحابه منه، أو ما نذر نفسه له، لقد عجز عن تحقيق ما يصبو إليه، بل هو - إذا شئنا الدقة - أدّى وظيفتين متناقضتين، فكشف بذلك عن مفارقة ساخرة، لقد رعى - من جهة - المشاعر القومية والدينية، وغذّاها، فازدادت فتنة وبهاء، ولقد أدخل - من جهة ثانية - في روع الكثيرين أن النضال به لا يقلّ عن المجاهدة بالنفس والمال!! لقد قعد بهمم هؤلاء عن نصرة تلك المشاعر، أو انحرف بها وجهة أخرى، فراحوا يدبّجون القصائد، وغدا النضال بالشعر، كالنضال بالبيانات السياسية، قوتَ الناس بين طرفي الليل والنهار!! ولست أريد بما قلت أن أنكر أهمية السياسة أو أهمية الشعر، بل أريد أن أنكر أن يكون النضال كله - أو معظمه - سياسة وشعرا.

لقد كان القرن الماضي قرن التحرر الوطني من الاستعمار، وبزوغ الفكرة القومية، ولم يعرف ذلك القرن على امتداده قضية شغلت الضمير العربي، وأرّقته، ورهنت السياسات القطرية بها، ولا سيما في المشرق العربي، كقضية

«فلسطين». وعلى الرغم من اختلاط هذه القضية بقضية الجولان وسيناء بعد نكسة ١٩٦٧ م فإنها لم تفقد شيئا من الاهتمام بها، بل ظلّت لبّ الصراع العربي ـ الإسرائيلي وجوهره وعنوانه. ولم تستطع معاهدة «كامب ديفيد» بكل ملابساتها التاريخية وعواقبها أن تجرّد هذه القضية من بعدها القومي والديني، فظلت حيّة في نفوس العرب جميعا. ولم يستطع اجتياح لبنان عام ١٩٨٢، وإخراج «منظمة التحرير الفلسطينية» منه أن يغيّرا من موقف العرب منها، بل لعلّ تشرّد قوّات «المنظمة» في الأقطار العربية كان أحد الأسباب التي أدت إلى تصلّب الموقف العربي، وإلى دفع الشعب الفلسطيني إلى مزيد من التضحية والفداء حفاظا على هويته العربية، وتعزيزا لها، فكانت انتفاضته الأولى في السابع من كانون الأول/ ديسمبر عام ١٩٨٧م، واستمرت تلك الانتفاضة الباسلة تقضّ مضاجع إسرائيل، وتذكي في الوجدان العربي روح التحرّر والفداء حتى انعقد مؤتمر مدريد عام ١٩٩١م في أعقاب حرب الخليج العربي الثانية، وانهيار التضامن العربي. ولم يكن هذا المؤتمر في حقيقته سوى إيهام بإنهاء الصراع العربي الصهيوني فتح الباب العربي أمام إسرائيل. لقد ظن المؤتمرون أن أمريكا ستكافئهم على دخولهم في التحالف الدولي، وتفتح لهم الدروب إلى جنوبي لبنان والجولان والقدس، ففتحت الدروب إلى «أوسلو» حيث وقّعت منظمة التحرير وإسرائيل معاهدة وصفها بعضهم بأنها مملوءة بالثغرات، وكل ثغرة فيها تحتاج إلى «أوسلو» جديدة.

لقد عجزت «أوسلو» عن تحقيق تطلعات الشعب الفلسطيني. وواصلت إسرائيل سياستها العنصرية الإرهابية في مجتمع دولي وحيد القطب أعرج، وفي رعاية دولة غير مؤهلة لقيادة العالم. ولم يجد الشعب الفلسطيني أمامه إلا استئناف نضاله المجيد متحديا ظروفه التاريخية القاسية، فكانت «انتفاضة الأقصى المباركة» في ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٠ بعد قيام «شارون» بجولة استفزازية في باحات المسجد الأقصى. ولقد واكب الشعر كلتا الانتفاضتين، وهو في الانتفاضة الثانية أغزر، ولكن ماذا فعل الشعر للقضية؟ قد يكون أوقد نار الحماسة في النفوس، وقد يكون أيقظ الإحساس بالانتماء القومي والديني، وقد... ولكن الشعر وحده لا يحرّر أرضا، ولا يردّ عدوانا عنصريا آثما. إن قضية فلسطين في حاجة إلى مقاتلين سياسيين يؤازرهم من ورائهم عمق عربي وإسلامي مؤازرة صادقة أكثر من حاجتها إلى

شعراء وتجار سياسة. لقد قال الشاعر الكبير «أحمد فؤاد نجم» في مقابلة «تلفزيونية»: العرب حالة خاصة لم يعد يؤثر فيها الشعر في الوقت الذي تعيد فيه شعوب أخرى تقدير المظلومين من شعرائها كناظم حكمت في تركيا وبابلو نيرودا في تشيلي. فهل كان هذا الشاعر المناضل يعبّر عن الواقع العربي الراهن حقا؟ وإذا كانت أمة شاعرة كالأمة العربية لا يؤثر فيها الشعر ففي من يؤثر إذن؟ أقرب الظن وأقصاه أن «أحمد فؤاد نجم» لم يكن يعبر عن رأيه حقيقة بقدر ما كان يعلن سخطه على هذا الواقع، وبرمه به، ومرارته من العجز عن تغييره والنهوض به. ولعله كان يعبّر عن شعوره العميق الغامض بأزمة الشعر العربي المعاصر، وهي - في حقيقتها - أزمة مركّبة شديدة التعقيد لا تقتصر على تلاشي فاعليته الاجتماعية، بل تمتد لتشمل أمورا شعرية واجتماعية شتى. ولعل أبرز مظاهر هذه الأزمة متصل بأسئلة الشعر التي ينبغي أن يطرحها على نفسه دون أن ينسى شروطه التاريخية الاجتماعية. وإذا كان الوعي الشعري قادرا على إعادة النظر في ذاته بين الوقت والوقت، وقادرا على فحص أسئلته القديمة ومراجعتها مراجعة تحليلية في ضوء الظروف الموضوعية الراهنة، فقد يكون من الممكن الحديث مجدّدا عن أثر الشعر في العرب، وسلطانه على نفوسهم. ولا أحسب أن أسئلة الشعر وحدها في حاجة إلى الفحص والمراجعة والتحليل، بل أعرف أن أسئلة ثقافتنا الراهنة بأمسّ الحاجة إلى المساءلة والنقد والتطوير إذا أردنا أن نعزّز مفهوم «الهويّة» ونطوّره ليكون لائقا بهذا العصر، وقادرا على محاورته. لقد كان البحث عن «الهوية» أهم ما في خطاب عصر النهضة الذي كان مؤرّقا باكتشاف «الذات» عبر ركام تاريخي ضخم، وكان هذا البحث أنبل مقاصد ذلك الخطاب لأنه يحاول استرداد شخصية الأمة من يد الضياع والبلبلة والاضطراب. ولم ينقطع الحديث عن مفهوم «الهوية» منذ ذلك الوقت، فاستؤنف القول والجدل فيه، والتقت على ضفافه ومجراه أسئلة الشعر والنقد والتراث والمعاصرة والثقافة جميعا، ومهما يكن من دعوى «الموضوعية» في هذه الأسئلة، وما ينشأ عنها من حوار، فإنها موضوعية نسبية لارتباطها بهموم الذات الفردية وهموم الذات الاجتماعية، أو قل لارتباطها على وجه اللزوم والضرورة باستراتيجية الثقافة التي ينبغي أن تصون الهوية، وتعزّز الانتماء، وتنمّي الشخصية - شخصية الفرد، وشخصية الأمة - وتطوّرها.

في ضوء هذه الإشارات المنهجية ستكون مقاربتي النقدية لشعر «انتفاضة الأقصى المباركة» في ديوان الشهيد «محمد الدرّة»، آخذا بالحسبان أن الانتفاضة حالة موضوعية في الواقع التاريخي، ولكنها في الشعر أو في مستوى التخيّل تمتزج بذاتية الشاعر، فتفارق موضوعيتها التاريخية بعض المفارقة لتكشف عن أمر جديد هو رؤية الشاعر. وليست مقاربتي النقدية وفق هذا التصور سوى امتزاج لذاتية الناقد برؤى الشعراء. وتأسيسا على ذلك فإن هذه المقاربة لا تقدم رؤى الشعراء فحسب، بل تقدّم أيضا رؤيتي الشخصية لهذه الرؤى. ولئن كان الخطاب الشعري خطابا تخيليا في المقام الأول، وكان الخطاب النقدي خطابا تصوّريا في المقام الأول، إنّ من التعسف والمبالغة أن نقطع أواصر الرحم بين الخطابين، فما يزال في كلّ منهما مقدار ما من الآخر. وإذا لم نُعد الخطابين إلى أرومة واحدة، فإن من اليسير إرجاعهما إلى أرومتين متراحمتين.

وليست دراسة أربعمائة قصيدة تقريبا لأربعمائة شاعر إلا قليلا في بحث أوراقه ذات عدد، أمرا يخلو من الفتنة والإغراء، ومع الإغراء والفتنة يكون الزلل. كيف تنعقد الطمأنينة في النفس إذا وسوس لك وسواسها، وأراك من غيب الأمور ما لا يصح قياسه على شاهدها؟!

وقد تكون دراسة هذه القصائد دراسة مضمونية تحليلية تكشف عن رؤى الشعراء المختلفة (الرؤية الدينية/ الرؤية الوطنية/ الرؤية القومية...) مطلبا قريب المنال، ولكنني راغب عن هذا المطلب، وإن لم أكن زاهدا فيه. لقد عايشت هذه القصائد وهي مفرّقة لم تجتمع في ديوان بعد، ثم رجعت إليها - وقد اجتمعت في هذا الديوان - مرات عددا، أنظر فيها، وأوازن بينها، وأقيم الشاهد لنفسي أو عليها في ما كان من هذا الأمر. لقد سهرت بأبواب هذه القوافي - بتعبير شاعر قديم - أروزها زمنا رأيت بعده أن أقيم هذه الدراسة على أساس فني، فجعلتها في محاور ثلاثة، هي:

١ - شعر الرسالة.

٢ - الشعر بين الرسالة والفن.

٣ - الإبداع الشعري/ الرؤية الفنية.



شعر الرسالة

ليس شعر الرسالة بدعا طارفا في حياتنا الأدبية المعاصرة، بل هو ذو نسب عريق في الشعر العربي ترجع أصوله إلى شاعر القبيلة في العصر الجاهلي، وتنمو هذه الأصول مع شعراء الأحزاب السياسية في العصر الأموي، والعصور اللاحقة... ولا تكاد تقترن السياسة بالشعر دون اقتران الشعر بالرسالة على نحو ما نعرف من أمر الشعر زمن الاحتلال الأجنبي ونهوض الثورات الوطنية، فقد قاتل الشعر كتفا إلى كتف مع الرصاص والبارود... وقد واكب شعر الرسالة حركة المدّ القومي على امتداد الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم، وكان طليعة مقاتلة في القضية الفلسطينية في داخل الأرض المحتلة وخارجها على حد سواء، وأكاد أزعم أن القضية القومية والقضايا الوطنية قد ارتبطت بكوكبة من الشعراء، فغمرتهم بأضوائها ووهجها، وكتبت لهم الخلود. ولقد فهم هؤلاء الشعراء الشعر بوصفه رسالة، فكانوا شعراء مناضلين أو مناضلين شعراء.

ولست أريد بذلك أن هؤلاء قد وقفوا شعرهم على الراهن التاريخي وحده، وجرّدوه من دلالاته الإنسانية الخالدة، بل أريد أن الراهن التاريخي قد ظفر منهم باهتمام جليل، فقويت الدلالة التاريخية في شعرهم، وشحبت فيه روح الفن. وأرجو ألا تغلبنا على أنفسنا الدعاوى النقدية التي تتجاوب أصداؤها في أرجاء العصر، فتدفعنا إلى الازورار عن هذا الشعر، كما دفعت كثيرين إلى الازورار عن كثير من شعرنا القديم، ولاسيما ما عرف بشعر المديح. وأنا أعتقد اعتقادا يقينا أن هذا الازورار لم ينقص من قيمة ذلك الشعر، ولم يزد في شأن المزوِّرين وإن تعالى من حولهم اللغط. ولعل نظرة أمينة واعية إلى شعر الرسالة عامة في ضوء مفهوم «النموذج المثالي» تكون كفيلة بتبديد كلام كثير عن المبالغة والكذب قيل في غير حذر أو احتراس. لقد كانت فكرة رسالة الشعر أو وظيفته فكرة جليلة على امتداد تاريخ هذا الشعر، ولست أرتاب لحظة في ضرورة استمرارها، وإن كنت أتمنّى أن تؤازرها فنية عالية... وليس صوابا لا يفارقه الخطأ ما تداولناه طويلا من الحديث عن «كيفية القول»، لأن هذه الكيفية فاتنة مراوغة، ولا بد



لتصفيتها من الشوائب أن نحدّها بحدّ، وليس هذا الحد سوى «ماذا نقول». ليس هذا نكوصا أو ردّة نقدية تستوجب الاستتابة، ولكنه حد لا بد منه، أو ليس انحرافا عن السبل القاصدة أن يدير الشعر ظهره للراهن أو للناهض فيه، ويمضي ليحدثنا عن الماضي أو عن المستقبل القصيّ؟! إن للمستقبل القصيّ شعراءه، وإنه لمن العبث حقا أن يتوهم متوهم أنه شاعر القرون القادمة إذا عجز عن أن يكون شاعر قرنه الحاضر. إن على الشعر أن يعبّر عن الناهض في الحياة، وعن الأحلام والأشواق الغامضة أولا. وفي هذا المضمار يتنافس الشعراء في كيفية القول.

ولعلّ من حسن طالع هذا البحث أن يكون معقودا لشعر يشدّ عينيه كلتيهما إلى الواقع وأحلامه وأشواقه ومخاوفه. فإذا تفاوتت مواهب الشعراء في كيفية القول فقد تفاوت الناس منذ القديم في أمور لا يحصرها عدّ.

لم يكن استشهاد الطفل «محمد الدرة» حدثا غريبا مفاجئا، فما أكثر الأطفال الذين استشهدوا في أيام الانتفاضة! وما أكثر الذين سيستشهدون أيضا!! هذا قدر هذا الشعب، وهذا شرطه التاريخي، وعلى الشعوب أن تواجه أقدارها وشروطها التاريخية. ولكن هذا الاستشهاد كان مناسبة حلّت عُقَدا من الألسنة، فطفقت تعبّر عما يموج في السرائر. وإذن لم يكن «محمد الدرّة» سوى رمز لهذه الانتفاضة الباسلة المباركة، ولم يكن حديث الشعراء عنه سوى حديث عن حالة فردية ارتقت في الضمائر لتكون حالة قومية دينية عامة. والرمز نموذج مثالي، فكيف عبّر شعر الرسالة عن هذه الحالة/ الرمز؟

نستطيع أن نحدد أبرز سمات هذا الشعر بما يلي:

١ - المباشرة والنثرية.

٢ - الرموز الخاملة.

٣ - ضعف التصوير الفني.

٤ - التناص العقيم.

٥ - التكرار.

٦ - عدم استواء النسج الفني في القصيدة.



١ ـ المباشرة والنثرية:

قد تكون المباشرة والنثرية قرينتين للعفوية والرغبة في التعبير عن الذات تعبيرا قاصدا مكشوفا، أو لروح الجدل والمقايسة، أو للسرعة وضيق الوقت عن معاودة النظر في الشعر، أو قد تكونان ناجمتين عن ضعف الموهبة الشعرية. وأكاد أزعم أن هذه الأسباب جميعا كانت وراء ما نراه في هذا الشعر من مباشرة ونثرية، وليس من اليسير أن نستكثر من الشواهد، لا لقلّتها ـ فهي كثيرة جدا ـ بل لضيق صدر هذا البحث عنها وعن غيرها من الأمثلة التي ينبغي الاحتجاج بها شواهد على الأفكار. وسنحاول استدراكا لهذا النقص الذي يقتضيه بحثٌ أوراقه ذات عدد أن نحيل في الهوامش إلى كثير من القصائد.

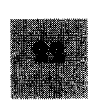
يقول «أحمد محمد علي النفيعي» [1]:

كُشِفَ القناعُ وبان ما هو مُرتقبْ
طفلٌ يقاتل عن حقوقٍ تُغتصَبْ
طفلٌ يعيد لنا بطولاتٍ سمتْ
ويدوس بالقدم الصغيرة في اللهب

....

إن كان قتلُكَ سرّهم لم يعلموا
ما للشهادة من فضائلَ من رُتب
فلتهنأ الأمُّ الفخور بإبنها
أسدٌ وعند الله للفوز انتسب
إن يَخذلِ الجمعُ الكبير صغيرَنا
فالنصرُ آتٍ والتجاربُ تُكتسب

ألست ترى معي خمول اللغة وجفافها، لكأنها يبيس الصحراء الذي صوّحته الهواجر حتى أوشكت أن تحرقه؟! فالجمل الخبرية في البيتين الأولين ليس فيها سوى رماد قديم، ولم تستطع ألفاظ الكشف والقناع والبينونة والارتقاب أن تنفخ النار في هذا الرماد فيضيء. وجارت الجمل الباقية بإيقاعها الرتيب، وقافيتها المقيّدة فزادت الموقف ذبولا. ولم تستطع الأفعال المضارعة أن تبعث في المشهد نبض الحياة لأنها جاءت خادمة للجمل الاسمية. وجاءت الأبيات الأخرى آية على التلعثم وانعقاد اللسان حتى ليقع في الظن أننا أمام متدرّب يمرّن نفسه على قول الشعر.



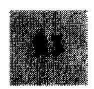
وكتب «عبد الرحمن محمد الرفيع» [٢]:

باسم الدرّه
شهيد الأمّة
نُقسم بالله وقرآنه
ألاّ نصفحَ عمّن أجرمْ
السنُّ بسنْ
والدم بدمْ
والبادئُ بالشرّ الأظلمْ
ولنتعلّمْ
أن عدواً
للقدس عدوٌّ للإسلامْ
وسلامٌ من غير القدسِ
هو استسلامْ

أرأيت ما في هذا المقطع من منافحة عن القضية؟ أرجو ألا تخدعك ضوضاء الموقف، وجلبة الصوت الجهير، وهذه الأخلاط من ألفاظ القسم التي تقرع السمع قرعا، وما وراء ذلك كله من روح الحماسة. وأن تلتف بعقلك إلى ما في المقطع من روح المنطق التي تتجلّى في المقايسة الظاهرة (السن بسن، والدم بدم)، وفي الحكم المنطقي (والبادئ بالشر الأظلم)، وفي الجدل شبه المضمر أو شبه الصريح، وهو جدل مبنيّ على رؤية دينية واضحة محورها القدس، فعدو القدس عدو الإسلام، والسلام من غيرها استسلام. ولعلّ هذه الرؤية هي التي رشّحت لظاهرة القسم التي تستمد مادتها من القرآن الكريم. فهل نتوقع من الشاعر بعد هذا كله أن يكون بعيدا عن المباشرة والنثرية؟ ثم أليس من الجور أن نحكم على هذا الشعر بمعيار الفن وحده؟

وكتب «نور العروبة ميلاط» [٣]:

صغاري
خذوا ورقاً واكتبوا إسمَه بالدماءِ
فذاكرةُ الشعبِ من فقرها، ربما
ذات يومٍ ستُفقَدْ
تربّى محمدُ فوق الترابِ كنبتة فرقدْ



......

......

يهودُ يهودْ

يفرِّقهم ألفُ جنسٍ وجنسٍ

وتجمعهم لعنةٌ من إله السماءْ

يفرِّقهم ألفُ حزبٍ وحزبٍ

ويجمعهم حبُّ سفك الدماءْ

يهودُ يهودْ

ولا أحسبك تجادل في هذه النثرية الطاغية على المقطعين جميعا، وفي هذه المباشرة الصارمة في المقطع الثاني، وهي مباشرة ناجمة عن مفارقة عقلية قائمة على حدّين متناقضين هما: التفريق والتوحيد. وإذا كان العنصر العقلي قد أدّى إلى هذه المباشرة فإن العنصر العاطفي قد عبّر عن حضوره بهذه الضروب المختلفة من التكرار.

وأحسب أن من الصواب أن نعيد النظر قليلا في المقطع الأول، فقد حاول الشاعر أن يخلخل بنية المقطع النثرية بعض الخلخلة، فجنح إلى التصوير «تربّى محمد فوق التراب كنبتة فرقد» فأفسد من حيث أراد الإصلاح، وتوهم للفظ «فرقد» دلالة لا تصلح له بحال، فالفرقد نجم قريب من القطب الشمالي، وبقربه نجم آخر أصغر منه، وهما الفرقدان، وقد يكون «الفرقد» ولد البقرة الوحشية، وكلتا الدلالتين بعيدة - كما ترى - عما أراد. ولا أظن أن الشاعر أراد «نبتة غرقد» لأن الغرقد شجر يناصر اليهود يوم القيامة كما في الحديث الشريف، وليس صوابا مستساغا أن يشبّه رمز الانتفاضة بشجر اليهود، ومثل هذه المقاطع النثرية والمباشرة كثيرة جدا في هذا الديوان [٤].

٢ - الرموز الخاملة:

لم يفارق «الرمز» الشعر العربي على امتداد تاريخه، لكأن الرمز والشعر صنوان، بل هما كذلك حقا. وقد تبدو هذه الحقيقة غريبة على أولئك الذين استقرَّ في ضمائرهم أن الشعر العربي لم يعرف الرمز إلا في العصر الحديث، فإذا هم بين من يمطّ شفتيه، ومن يقلّب كفّيه، أو يشيح بوجهه!!



يبدأ الرمز من الواقع، ثم يتجاوزه حتى يبلغ درجة عالية من الذاتية والتجريد، ويستقل بذاته منقطعا عن سواه [٥]، وهو ـ كما يقول إليوت ـ يقع بين الشاعر والقارئ مع اختلاف في طبيعة صلته بكل منهما، فهو من حيث صلته بالشاعر محاولة للتعبير، ومن حيث صلته بالقارئ منبع للإيحاء [٦].

ولقد أكثر هؤلاء الشعراء من استخدام الرموز الدينية والتاريخية الإسلامية، وندرت الرموز الثقافية العامة في شعرهم. ولهذه الملاحظة ـ في رأيي ـ دلالتان، فهي تدل ـ من جهة ـ على ثقافة هؤلاء الشعراء، وهي تدلّ ـ من جهة أخرى ـ على رؤيتهم للقضية الفلسطينية، وهي رؤية دينية أحيانا وقومية أحيانا أخرى، وقد تتعانق الرؤيتان الدينية والقومية أغلب الأحيان. ولعلّ الذي يساعد على تضافر الرؤيتين في رؤية واحدة هو تواشج الرموز الدينية والتاريخية حتى ليغدو التمييز بينهما مطلبا عسير المنال في بعض الأحيان، فمن الرموز الدينية: نار إبراهيم، والكبش، وقميص يوسف، والمسيح، ويعقوب، والكليم، والطيور الأبابيل، وسجّيل، والفرقد، وهبل. ومن الرموز التاريخية الدينية: الحسين وكربلاء، وبدر، وخيبر، وابن الخطاب، وأبو بكر، وخالد بن الوليد. ومن الرموز التي تغلب عليها الصفة التاريخية دون أن تعرى من الروح الدينية: صلاح الدين الأيوبي وحطين، والمعتصم، والرشيد، وعمر المختار... فإذا ضممت إلى هذه الرموز رموزا أقل من عدد أصابع اليد الواحدة كرمز السندباد ونيرون ـ وقد جاء كل منهما مرة واحدة ـ والنورس، اكتملت منظومة رموزهم التي يتداولونها بشغفٍ عجيب، فكأنها التمائم والرّقى التي تحفظ من كل كرب، وتجعل المسلمين ـ عربا وأعاجم ـ في حرز حريز.

ومن الواضح أن هذه الرموز رموز أصيلة في الثقافة العربية الإسلامية، ولذا فإن قدرتها على الإيحاء لدى المتلقين ثرّة دافقة، فإذا أحسن الشعراء توظيفها غدت نبعا من الإيحاء لا يعرف النضوب. ولكنها ـ على الرغم من رمزيتها الخصبة ـ تجفّ لكثرة تداولها إذا لم تُوظّف توظيفا فنيا راقيا.

ولم تكن مواهب هؤلاء الشعراء تؤهلهم لخلق رموزهم الخاصة، أو لتوظيف الرموز السابقة توظيفا يجدّدها، ويفجّر طاقاتها الكامنة، ويغنيها بأطياف الفن الساحرة، فجاءت في أشعارهم خاملة يغشاها نعاس ثقيل.



يقول «أحمد دوغان» (٧):

والأقصى لم يُحرق رغم النارْ

يا نارْ

كوني برداً وسلاماً يا نارْ

فالأقصى قبلتنا الأولى

ولعلك ترى إخفاق الشاعر الذريع في استخدام هذا الرمز «نار إبراهيم»، فهو لم يستطع أن يمدّ في طاقته، بل هو - إذا أردت الدقة - جرّد الرمز منها، فجاء فضلة يكاد النص يمجّها. لقد أخبرنا الشاعر أن الأقصى لم يُحرق رغم النار، فأي فائدة ترجى من مجيء الرمز بعد ذلك ؟!

ويقول «عبد المنعم العقبي» (٨):

قتلوكَ؟

بل قتلوا المسيحَ الطفل فيكَ

وأهدروا أسفَ الكليم

على خطاكَ المستريحة كالرجاءْ

قتلوكَ؟

فأنت ترى أن الرمز لا يكاد يومض حتى ينطفئ، وأن الحديث عن «موسى» أقرب إلى التأتأة منه إلى الشعر، فما دلالة إهدار الأسف على الخطا المستريحة؟!

وقد تتوالى الرموز متلاحقة في صفوف لا يريد الشاعر من ذكرها سوى التبكيت، وقرع الآذان والقلوب، واستنهاض الهمم، يقول «مأمون شقفة» (٩):

أرى الفجرَ البعيد يلوح أدنى

وأقربَ كلما سقط الشهيدُ

أما منّا أبو بكرٍ وسعدٌ

أما منّا الوليدُ أو الرشيد؟

ألم يفتح لنا عمرٌ فتوحاً

فلِمْ لا نستفيق ونستفيد؟

فلا تستطيع هذه الرموز أن تخلق حضورا تاريخيا كثيفا يغمر النص، فيحسّه المتلقي إحساسا قويّا، وتتذوقه حواسه، وتتشبّع به. إنها أشبه بالومض القويّ المتقطّع، يستمرّ لحظة أو لحظات ثم ينطفئ، فهو يبهر أكثر مما يضيء.

٢ ـ ضعف التصوير الفني:

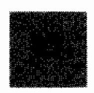
ليس الحديث عن التصوير الفني لدى هؤلاء الشعراء بأفضل من حديث الرموز، وقد يكون من العسير أن نحصي صورهم، ونردّها إلى مصادرها المختلفة، ونميّز مبتكرها من قديمها، ونحدّد أنماطها البنائية... فليس من همّ هذا البحث كل هذه المقاصد، ولا صدره يتّسع لها لو وسوست له الرغبة فيها.

وسواء أكان الحديث عن لوحة/ مشهد أم كان عن الصورة الضيقة المفردة فإن أبرز ما يميز هذا التصوير هو الضعف، فإذا جاوزه لم يجاوزه إلا مجاوزة يسيرة. ها هو ذا «عبد الغني أحمد الحداد» يصوّر مشهدا من مشاهد اللامبالاة العربية، يقول [١٠]:

ما زلنا في حالة عجزٍ دائمْ
نجلس كلَّ مساءٍ
بعد عشاءٍ دسمٍ
نتمطّى...
ثم نُسلّي أنفسَنا
ونطالع أشواطَ مباراةٍ
تتوالى بين الحجرِ...
ونارِ المدفعْ
بين الطفل الثائر... بالحجر الغاضبِ
والوحش الساديِّ.

ولا ريب في أن هذه اللامبالاة تخبِّئ تحت رمادها المنطفئ مبالاة عميقة، وذاتا مجروحة غائرة الجرح، ولكن التعبير عن هذه الأحاسيس تعبير منطفئ ليس فيه ومضة وهج أو نسمة حياة، فالجمل الخبرية تتوالى بل تتمطّى كما يتمطّى أصحابها دونً أن تزيح من على صدرها هذا الخمول القاتل... ولعلّ قوله «ونطالع أشواط مباراة» يكشف عن فتور إحساسه اللغوي، هل أُسرف إذا قلت: إنه فتور يوشك أن يكون موتا؟ ولست أدري كيف يطالع أشواط المباراة؟ ألست ترى أن دلالة المطالعة هاهنا قد انحرفت عن قصدها انحرافا شديدا، وراحت تمتح من حديث السوقة والعوام؟

ويتحدث «صالح سويعد» بلسان الطفل الشهيد الذي يخاطب أمّه من الجنة. يقول [١١]:



قد صرتُ بقعةَ زمزمٍ فتوسّدي
وتمدّدي فالحبُّ فيك يُعظَّمُ
والياسمينُ يلفّني ويحفّني
وحَمامُ ربّكِ يحتفي ويُسلّم
والعاشقاتُ قلوبُهنَّ شغوفةٌ
لكأنني وحدي العشيقُ المغرَم
لا حَرَّ لي لا بردَ لي لا جوعَ لي
لا عُسْرَ لي: إنّي هنا أتنعّم

هذه رطانةٌ دون ريب، أو إذا شئت فقل: هذا تمرين شعري يجمجم فيه صاحبه جمجمة ثقيلة، وليس في هذه الأبيات جميعا بيت واحد لا يظهر فيه النَّصَب والتقصير.

فالبيت الأول متنافر الأجزاء، ولا أدري ما معنى أن يصير الشهيد «بقعة زمزم»؟! وإذا كان الياسمين يلفّه فما دلالة «يحفّني»؟ وهو يريد أن يقول «يحفّ بي» فيلتوي دونه التعبير. وانظر إلى البيت الأخير الذي أراد الشاعر أن يضمنّه بعض المعاني القرآنية، فقد أراد أنه لا يشعر بالحر أو البرد أو الجوع... فإذا باللغة تعاسره معاسرة شديدة، وتُلجئه إلى هذه اللعثمة الثقيلة «لا برد لي... لي...لي...»، وزاد على كل ما تقدّم فقال: «إنّي هنا أتنعّم»، وكأننا بعد كل الذي قال لم نعرف أنه في النعيم!! أليس هذا القول فائضا عن الحاجة؟!

ويصور «ظافر بن علي القرني» الطفل ساعة القتل، وموقف العرب في مقاطع متفاوتة من حيث بناؤها الفني، يقول [١٢]:

هو يشكو
هو يبكي
هو يحتارُ
وينهار ويذوي
ويُصرّ الغادرُ الجاني على القتلِ
فيرميه ويرميه ويرميه

لقد حاول الشاعر أن يصوّر مشاعر الطفل وانفعالاته مرتبةً حسب وقوعها، وهذا أمر حسن، ولكنه لم يستقص هذه الانفعالات والمشاعر، بل سمّاها تسمية، فكان أقرب إلى «التعميم» منه إلى «التخصيص». بعبارة

أخرى: إنه لم يعبّر عنها بل أشار إليها، ثم قطع ما هو فيه من محاولة التصوير بالإعلان عن نية الغادر، وهو إعلان فائض عن الحاجة لأن الجملة التي تليه تكشف عن هذه النيّة.

ولكن هذا الشاعر قد يوفّق أحياناً بعض التوفيق كما في قوله [١٣]:

وترانا نمضغ الأعذارَ حيناً

ونغضُّ الطرفَ حيناً

وإذا قلنا فقولٌ سيطٌ بالوهنِ

ضعيفٌ ليِّنٌ لا خير فيه

لقد أحسن الشاعر تصوير حالة العجز الضرير الذي نحن فيه، فجاء بجملتين فعليتين في سياق فعل الرؤية «نمضغ الأعذار، ونغض الطرف»، وإذا كان الفعلان المضارعان يعبران عن استمرار الحال في الوقت الراهن، فإن أولهما يكشف عن إحساس بالعجز يغالط نفسه ملتمسا لها الأعذار، وإن ثانيهما يكشف عن هذه المفارقة القاسية التي يحياها العرب، بل يكشف عن موقف درامي أيضا، فهم يغضون الطرف عما يجري لئلا تضعهم الرؤية أمام تاريخهم المجيد وادعاءاتهم العريضة وجها لوجه!!

هذه هي مغالطة الذات فرارا من المواجهة، ومن هذه المغالطة ينبثق الموقف الدرامي القائم على المفارقة النفسية، أليس يذكّرنا هذا الموقف بقول جميل بثينة في قوم توعّدوه:

إذا ما رأوني طالعاً من ثنيّةٍ
يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني

إنه الإحساس بالعجز حين تنكسر الإرادة، وتخور النفس عن مواجهة تاريخها وادعاءاتها.

ولم يكتف الشاعر بما تقدّم، بل زاد على ذلك جملة يستكمل بها المشهد تفاصيله، «وإذا قلنا فقول سيطَ بالوهن/ ضعيفٌ ليّنٌ لا خير فيه». لا سبيل إلى الفعل إذن، بل لا سبيل إلى القَول على وجه التحقّق واليقين، فإذا قيل فهو قول سيط بالوهن ضعيف لا خير فيه، لقد استوى القول وعدمه، بل لعلّه كان أبلغ في التعبير عن العجز من الصمت!! يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني.

ولا تظفر الصورة المفردة برعاية هؤلاء الشعراء، فهي في أشعارهم ذابلة جافة تكاد اليبوسة تأتي عليها، ولعلّ أسبابا شتى تظاهرت على هذه الصورة فمسّها الضرّ من كل وجه، فقد جنح هؤلاء الشعراء إلى النثرية والمباشرة ـ كما لاحظنا ـ، وعلت نبرة الهتاف في أشعارهم حتى أوشكت أن تكون جلجلة لدى كثيرين منهم، وكتبوا هذا الشعر بعقولهم فكثر الحجاج والمقايسة فيه، وغلب عليه العنصر العقلي على الرغم من هدير العواطف، ولم تسعفهم مواهبهم في تحويل رؤاهم التصورية إلى رؤى شعرية، فكان من أمر هذه الصورة ما قدّمت.

يقول «أحمد قلايا» معقّبا على ما كان من أمر أكذوبة السلام (١٤):

إن كان بعضُ لنا باعوا ضمائرَهم
فها هُمُ اليومَ من وهج الفدا احترقوا
ظنّوا السلامَ شراعَ الأمنِ يُوصلهم
إلى الرّفاه فها هُم للسُّدى أُفُق
يا شعبيَ الحرَّ إن تبغ العلا هدفاً
فاهجرْ سراباً به الأذنابُ قد غرقوا

وليس قول الشاعر «بعض لنا» بشعر، أو من واد قريب من واديه، ولكنه أقرب إلى لجلجة الحبسة منه إلى الكلام. وليست تخطئ الأذن ما في هذا الهتاف من نبرة عالية، أو تخطئ العين ما فيه من النظر العقلي والمقايسة. وإذن ليس مستغربا أن تأتي الصور في هذه الأبيات ناضبة جافة العروق من كثرة التداول، فوهج الفداء، وشراع السلام، وسرابه مما تمضغه الأفواه كل يوم.

ويكتب «أحمد العتوم» (١٥):

يمضي بنا العمرُ والراياتُ تائهةٌ
والمهتدون بها رتلٌ من الرّممِ
والحالمون بترويض الذئابِ كمن
يُروّض الذئبَ في شعبٍ من الغنم
هي الأفاعي وإن أغراكَ ملمسُها
فليس تنفث غيرَ السمِّ في الدسم

ألست ترى روح المنطق غالبة على سواها في هذه الأبيات؟ إن العنصر العاطفي ينحسر أمام هذا المدّ من الأحكام العقلية التقريرية، ولست أظن أن الشاعر قد أبدع صورة في ما قال، فصورة الرمم، وصورة الذئب والغنم،

وصورة الأفاعي مما لاكته الألسنة حتى استنفدت طاقته على الإيحاء، بل إن الشاعر قد عبث بالصورة القديمة فأفسدها، فصورة الأفاعي في الشعر القديم مملوءة بالحيوية والحركة والواقعية، وهي تساق مساق التشبيه الضمني، كما في قول الشاعر:

إن الأفـــاعي وإن لانت مـــلامـــسُـــهـــا

عنـد التـــقلّبِ في أنيـــابهـــا العطبُ

أما «أحمد العتوم» فقد جعلها تنفث السم في الدسم، فجرّد الصورة من الحيوية والحركة، وخرج بها عن واقعيتها. وليس في خروج الشاعر بصورة ما عن الواقع ما يقتضي الإنكار، شريطة أن يكون هذا الخروج تكثيفا للصورة وإغناء لطاقتها الإيحائية.

وانظر إلى قوله: «يروّض الذئب في شعب من الغنم»، لقد تنافرت عناصر الصورة، وعبث هذا التنافر بوحدة الأثر النفسي، فلا معنى لترويض الذئب في «شعب» لأن هذه الكلمة تحيل إلى عالم البشر، وتستحضره استحضارا قويّا، وهكذا تنازع البشر والغنم صورة الذئب، وتَشعّث إيحاء الصورة في النفس. لقد أراد الشاعر تشبيه البشر بالغنم، ولكنه نسي أن صورة الذئب مسلّطة على هذا التشبيه، وأن ركني التشبيه لا يقعان موقعا واحدا أو موقعين متقاربين من صورة الذئب.

وانظر إلى ما قاله «شحادة أحمد التركاوي» [١٦]:

سلاماً أيها الأشبالُ

يا أبطالَنا الأبطالَ

يا آتين من عمق الجراحاتِ

ويا من تصنعون الخلدَ

نهجاً للغد الآتي...

لحقٍّ ساطع كالشمس يتّقدُ

وشعبٍ في جذور الصخرِ يتّحدُ

يعرف دارسو الشعر القديم أن «الاقتصاد والتركيز» سمتان غالبتان على الصورة فيه، فقلّما يستقصي الشاعر القديم صورته أو يستفيض في الحديث عنها، ولكن هذه الصورة - على اقتصاد القول فيها وتركيزها - قويّة الإيحاء، كثيرة الظلال. ويبدو أن هذا الشاعر الذي نحا، كغيره من أصحاب هذا



الشعر، منحى القدماء في بناء الصورة لم يستطع أن يوفر لها قوة الإيحاء أو كثرة الظلال، فجاءت فقيرة شاحبة، فالأطفال أشبال، والحق ساطع متقد كالشمس!! إنه الخيال الناضب العاجز عن خلق صور وارفة الظلال موّارة بالحياة، فمن من الناس لا يعرف أن هاتين الصورتين ناضبتان جف ما فيهما من ماء حتى غدتا كالهشيم من كثرة التداول؟! ويرى «مأمون شقفة» (١٧) انحياز مجلس الأمن وعجزه نظرا لهيمنة أمريكا عليه، فيخاطبه قائلا:

وتطلب من كلا الطرفين حلاً ... تساوى الذئبُ والحَمَل الودودُ

جهودُك كالغثاء تروح هدراً ... وهل تُجدي مع الباغي جهود؟

لكلّ دويلةٍ في الأرض حدٌّ ... وإسرائيل ليس لها حدود

كمثل الأخطبوط له أياد ... طويلاتُ المدى وبها يصيد

أو السرطان يعبث وهو ينمو ... فيخشاه القريبُ أو البعيد

لا أكاد أجد ضرورة للنص على ما في هذه الأبيات من الجدل والحجاج وروح المنطق، فكأننا أمام محام يدافع عن قضيّة أمام قضاة، فيسوق الأدلة والحجج، ويستعين بالعقل والمنطق. وإذن ليس بمستغرب أن يلجأ إلى الوضوح الصارم في كل ما يقوله، ومن جملة ما يقول هذه الصور: تساوى الذئب والحمل، جهود مجلس الأمن كالغثاء، وإسرائيل كالأخطبوط أو السرطان، وليس في هذه الصور جميعا جديد أو ما يشبه الجديد، فهي من ركام الصور الذي تتناقله العامة، وتطفح به صفحات الجرائد والمجلات.

٤ ـ التناص العقيم:

قد يكون الحديث عن «التناصّ» في ضوء المفهوم المعاصر للنص مطلبا قصيّا يعيا دونه المحققون من أهل العلم، وإذا كان كل نص تناصا مع غيره بدءا بالنصوص التأسيسية وانتهاء بزمن النص، أفلا يكون في هذا الحديث من تفاريق المعرفة واشتجارها ما يحمل على العزوف عنه؟



لا أريد أن أُحمّل هذا البحث ما لا طاقة له به، أو ما ليس تقتضيه مقاصده، لئلا أكون كمن يضع حملا ثقيلا على مطيّة هزيل، ولذا سأحدد مظاهر هذا التناص في أمور بارزة لا أجاوزها.

أ. استهلاليات القصائد:

ولست أريد بذلك بيت الاستهلال (المطلع) وحده، بل أريد هذا البيت وما يتلوه من أبيات تكمّله. ولقد رأيت عددا من هؤلاء الشعراء يفتتحون قصائدهم بمفتتح استهلالي يذكرنا تذكيرا قويّا باستهلال المراثي القديمة على نحو ما نرى في قول «عبد الواحد أخريف» [١٨]:

الدمعُ في العين دفّاق ومنسكبُ ... والجرحُ من ألم الأهوال ينتخبُ

والنفسُ من حَرَمٍا تلقى مُولَهةٌ ... والغدرُ قام بساح الشرِّ يصطخب

والشمسُ ما كست الآفاقَ بهجتُها ... فذا الشعاعُ دم لا إنه ذهب

سرى مع البدر حزنٌ غال نشوتَنا ... وأرقّ الجفن من صيحاته لهب

وأنا أعلم أن امتزاج الذات بالموضوع قد يؤدي إلى تغيّر في صفات هذا الموضوع وحقائقه تغيّرا يكشف عن رؤية الشاعر. ولكن هذا التغيّر قد يأخذ طابعا تهويليا يجعل الصدق النفسي موضعا للنظر. لقد عمّ الحزن مظاهر الكون، ولم يقتصر على الذات الشاعرة وما يجاورها مجاورة قريبة، فالشمس فقدت بهجتها، والشعاع دم، والبدر غشيه الحزن فهو يسري معه حيث سرى... وزادت الجمل الخبرية الوصفية المتلاحقة صفوفا في قتامة المشهد وتثبيته. وحقا كان يفعل القدماء ما فعله هذا الشاعر، ولكنهم كانوا يلوّنون في تعبيرهم تلوينا يبثّ الحياة في المشهد، ويكشف عن توزّع النفس واضطرابها على نحو ما نرى في قول «الفارعة الشيبانيّة» في رثاء أخيها:

أيا شجرَ الخابورِ ما لكَ مورقاً؟ ... كأنكَ لم تجزعْ على ابن طريف

وأجمل من هذا وألطف وأدق قول «النابغة الذبياني» في رثاء «حصن بن حذيفة الفزاري»:

يقولون: حصنٌ ثم تأبى نفوسُهم

وكيف بحصنٍ والجبالُ جنوحْ؟

وفي قول النابغة من الحسن والبراعة وصدق المشاعر ما يجلّ عن التعليل أو يعز عليه، فقد عمَّ الحزن الناس فإذا هم يقولون: حصن ثم تأبى نفوسهم أن تنطق خبر موته، فيقبضون ألسنتهم، تقبضها نفوسهم الوالهة التي آلمها الخبر، ففزعت منه إلى الإمساك عن التلفظ به!! ثم يأتي الشطر الثاني ليقيم هذه المفارقة الكبرى بين حصن والجبال، فالجبال لما تزل على حالها وإذن كيف بحصن؟ وإنما أراد كيف يموت حصن وتستقرّ الجبال على حالها لا تتغيّر، ولكن الشاعر يقبض لسانه مرة أخرى عن ذكر الموت في إيجاز بلاغي رفيع يعزّ أن تجد له نظيرا.

وأنت كما تلاحظ لا ترى مقدارا أو بعض مقدار من هذه البراعة في قول «عبد الواحد أخريف»، بل ترى المبالغة الكزّة والتهويل القاتم. ولعلك ترى أيضا هذا الاستدراك أو الكرّ على ما سبق وتغييره في قوله «فذا الشعاع دم لا إنه ذهب». ولست أظن أن ظهور الذهب في هذه اللوحة القاتمة يخلو من دلالة، وليست هذه الدلالة سوى الانصياع للتراث الذي تردد فيه تصوير أشعة الشمس بالذهب، وسوى هذه الخلخلة النفسية التي تجعل من قضية «الصدق النفسي» موضعا للمراجعة والنظر كما قدمت. وأين هذا من قول المعرّي:

وعلى الأفق من دماء الشهيدين عليٍّ ونجله شاهدان

فقد أقام هذه الموازاة البديعة بين موت النهار واستشهاد علي والحسين.

وتسلك «فوزية العلوي» مسلك «أخريف» بل تقصّر دونه، تقول [١٩]:

حَجرٌ، حَجرٌ

طُمِستْ محاجرُه القمرْ

ذُعِر الثرى من صوته

حزنتْ لمصرعه اليمائمُ والمطرْ

البحرُ من شجنٍ تَحاسرَ مدُّهُ

والشمسُ من فَرقٍ تلامعُ في خَفَرْ

والصخرُ من وَهنٍ تفتّتَ عزمُهُ

والقلبُ من غضبٍ تفتّق عن شررْ



لقد قامت قيامة الكون، ولكنها قيامة خرساء لا حركة فيها ولا ضوضاء، أرأيت قيامة كهذه؟ لقد طُمست محاجر القمر، وذُعر الثرى، وحزنت اليمائم والمطر، وتحاسر مدَ البحر حزناً، وخافت الشمس، وتفتّت عزم الصخر، وتفتّق القلب عن الشرر... جمل خبرية يأخذ بعضها بخناق بعضها الآخر، فيكتم أنفاسه، فإذا نحن أمام لوحة تُعدّد فيها الشاعرة كائنات العالم في رتابة قاتلة يجسّدها تكرار النسق اللغوي في أربعة أشطار متتالية، بتعبير آخر: إن الشاعرة لا تصوّر بل تقرّر وتخبر.

ب- خواتم تراثية:

لقد عرف الشعر العربي في عصوره المتأخرة، ولا سيّما في اليمن، نمطا من الخواتم لا يتغير مهما تغيّرت مضامين القصائد ومناسباتها، فقد درج الشعراء على أن يختموا قصائدهم بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه، وهذا ما نراه في خاتمة قصيدة الشاعر اليمني «عبد الرحمن الأهدل»، يقول [٢٠]:

فبشّروا الظالمَ المغرورَ أن لهُ
يوماً عصيباً بهذا جاءنا الخبرْ
ثمَ الصلاةُ على المختارِ ما بزغتْ
شمسُ النهارِ فبانَ الزهرُ والثمرُ
والآلِ والصحبِ والأتباعِ قاطبةً
تنالهم رحمةُ المولى «وأعتذرُ»

جـ- تناص غرضي:

لا مناص من استخدام هذا المصطلح القديم «أغراض الشعر» على الرغم من عدم دقته، فنحن هنا أمام تناص مع روح الفخر القديم وشعائره وضوضائه التي تصمّ الآذان، يقول «عدنان محمد استيتيه» [٢١]:

قد يُضامُ الليثُ في عليائه
ويظلَ الليثُ كفءَ النُّوبِ
نحن والأمجادُ صنوا غايةٍ
فغدتْ فينا الصيدِ نُجُبِ



نحن شعب أذَّنَ الكونُ بنا
ورعينا المجدَ والمجدُ صبي
عربياً كنّا وفي أيامنا
أسوةٌ تهدي مسارَ الكوكب
مركبَ الأبرار ما زلنا، أمَنْ
يُنجب الفخرَ كمن لم يُنجب؟
قبسَ التاريخ من أعطافنا
حكمةُ الشرقِ وعزُّ المغرب

على هذا النحو من الهتاف الذي يوشك أن ينقلب جلجلة يمضي هذا الشاعر يؤذّن في الناس، فكأنه يمسك التاريخ بقرنيه، ويوجّهه أنى شاء وكيف شاء!! وهو لا ينطق باسمه الخاص بل باسم العرب جميعا وهو واحد منهم، فكأنه ضمّ صوته إلى أصواتهم فإذا نحن أمام صوت واحد قوي ابتدعه الشاعر من هذه الأصوات جميعا، وراح يهدر باسمها، ومن هنا غاب ضمير المتكلم غيابا تاما، وبرزت ضمائر المتكلمين متلاحقة كالسيل تجرف كل ما تصادفه في طريقها، وتجعله جزءا منه، حتى التاريخ أصبح يقبس من أعطافها!! ومما زاد في ضوضاء هذا الفخر، وقرّبه من روح الفخر القديم صورة المجد الذي تعهّده العرب بالرعاية منذ كان في القماط، وهذا المعجم اللغوي الفخم الذي استمده الشاعر من تراث الفخر القديم: الليث، النُوب، الأمجاد، الصيد النجب، المجد، الفخر... وهذه الصياغة الجزلة، وبحر الرمل بتفعيلاته التي تتوالى كوقع سنابك الخيل. وقد تستطيع أن تقول في هذا الشعر إن المباشرة غالبة عليه، وإن دويّه عالٍ فكأنه يخاطب الأسماع أكثر من مخاطبته العقول، وإن صوره قديمة، وإنهً يكاد يكون منبتّ الصلة بالواقع العربي الراهن، وإنه يفرّ إلى الماضي النبيل يستحييه، وإنه... وإنه... وإنه، ولكنك - على الرغم من كل ما قد تقول - لا تستطيع أن تنكر عليه هذا الحضور النفسي الكثيف للماضي، وهذا الإيمان الراسخ بالعروبة، وهذه الإرادة التي لا تعرف الانكسار. تُرى هل كان هذا الشاعر يصدر عن إحساس مضمر بالعجز والضعف، فشرع يداويه، ويضمّد جراحه التاريخية بالتسامي، وتعزيز الهويّة، وصلابة الإرادة؟! ألم أقل غير مرة :إن من الجور أن نروز هذا الشعر بروائز الفن وحدها؟

وتنتهي إليك أصوات هذا الفخر عالية مدوّية من قصيدة «عبد العزيز سعود البابطين»، يقول [٢٢]:

فاقرأ بما جاء في الإنجيل لعنتَهم
واقرأ بما جاء في القرآن من سُوَرِ
أشبالُنا ملأوا الدنيا بسيرهم
وسوف يبقون ملءَ السمع والبصر
تَحوّلَ الحَمَلُ الأنقى إلى أسدٍ
مزمجرٍ، والرّشا الأزهى إلى نَمِرِ
أصداءُ صوتِ عليٍّ في مسامعهم
ودعوةٌ من أبي بكرٍ ومن عُمَرِ

أرأيت كيف يستحضر هذا الشاعر السياق الديني بيقينه المطلق، وسياق الفخر العربي الذي يصمّ الآذان، وهذا السياق التاريخي الجليل؟ فكأنه يبشّر بالنصر، ويراه رأي العين، لا تخالط صوته كدرة الظن أو رعشة الإيمان المدخول.

د ـ ضروب أخرى من التناص:

لعل التناص في الفواتح والفخر كان أقرب إلى الاستيحاء، فنحن نحسّه إحساسا قويّا دون أن نردّه إلى مصادر بأعيانها. ولكن في هذا الشعر ضروبا من التناص أبرز وأوضح، فهو يتناصّ مع الشعر ولا سيّما الشعر القديم، ومع القرآن الكريم، والحديث الشريف، ولكنه تناص قريب جزئي، وهو كله تناص توضيحي قائم على الاقتباس أو التضمين. ولم أجد سوى موطنين دخل فيهما التناص سياقا مخالفا للسياق الأصلي، أو وُظّف فيه توظيفا تهكميّا... بتعبير آخر: نحن لا نجد من آليات التناص المعروفة سوى آلية واحدة.

فمن التناص مع الشعر قول «أماني حاتم بسيسو» [٢٣]:

ـ وارْوِ رفاتك في الرمال مساءَ
فصحبتَ نورَ الفجر حين أضاءَ
ـ صارت حجارةُ أرضنا أسيافَنا
والسيفُ أصدقُ في الوغى إنباءَ

ففي البيت الأول تناص مع قول أحمد شوقي في رثاء عمر المختار:

نصـــــيــــوا رفـــــاتكَ في الرمـــــال لواء

....

وفي البـيـت الثـاني تناص مع قــول أبي تمام «السـيـف أصـدق أنبـاء من الكتب»، وكلاهما تناص توضيحي أقرب إلى التضمين، ولم يدخل أي منهما سياقا جديدا.

ومنه قول «حسام الصاري» (٢٤):

. وأقسى من لقاء الموتِ ظلمٌ ليس يُحتمَلُ

. وننفخها بريح الحقّ لا ميلٌ ولا عُزُلُ

أما البيت الأول فمن قول المتنبي:

غـــــيـــــرَ أن الـفـــــتـى يـلاقـي المـنـايـا

كـــــالحـــــاتِ ولا يـلاقـي الـهـــــوانـا

ولا ريب في أن الصـاري قد قصّـر تقصـيرا شـديدا، فـغـابت من قـوله صورة المنايا الكالحة، وصورة الفتى، وهـي صـورة مركزية في الشعـر العربي القديم عامة، وفي شـعـر المتنبي خاصـة، وهكذا بدا قـول «الصـاري» عـاريا مقصوص الجناحين.

وأما البيت الثاني فمن قول كعب بن زهير في مدح المهاجرين الأوائل:

زالـوا فـــــمـــــا زال أنـكـاسٌ ولا كُـــــشُـفٌ

عـنـد الـلـقـــــاءِ ولا مِـــــيلٌ مـــــعـــــازيـلُ

وحقـا إن بيت كعب جاء في سيـاق المدح، وأن بيت «الصاري» جاء في سيـاق الفخـر، ولكن علينا أن نتذكر طبيعة المدح في ظلال الدعوة، فهو لا يكاد يأتي إلا مقـترنا بالفـخـر، حتى ليحار المرء أهـو مـدح أم فـخـر؟ أضف إلى ذلك أن التناص وقع في صفة القوة في الموطنين، وقد أخفق الشاعـر مـرة أخرى لأن كعب بن زهير بنى بيته على ما يشبـه المفارقـة، فـهـؤلاء المهاجـرون هاجـروا لا لأنهم ليسـوا أهل حـرب بل استجابة لدعـوة الرسـول صـلى الله عليـه وسـلم، أي إن الشـاعـر أقام مـعناه على مـا قـد يكون من توهُّم نقـيضـه وهو الخـوف والجبن. أما «الصاري» فزعـم أنهم سيشعلون نار الحـرب وينفخـون فيهـا، وبذا جاء وصفهم بـ «لا ميل ولا عزل» امتدادا وتوضيحا لما سـبق، وليس نفيا لسابق مُتوهّم كما هـي الحال في بيت كعب.

ومن التناص مع القرآن الكريم قول «يحيى حسين وهاس» (٢٥):



من الليل يأتي النهارُ

ويولد من رحم الموت معنى الحياة

«فإن مع العسر يسرا»

وإن مع الليل فجرا

فهو في السطرين الأولين يقتبس من القرآن الكريم، ويعيد صياغة ما اقتبس، وهو في السطر الثالث يقتبس آية قرآنية، ويوردها كما هي دون أدنى تحوير. وإذا كان سياق ما أعاد صياغته هو سياق الحديث عن الموت والولادة فإن سياق الآية التي أوردها مغاير لسياقها في النص الشعري، ومعنى ذلك أن الشاعر قد وظّف بعض الآيات توظيفا توضيحيا، وأدخل آية في سياق جديد للتعبير عن قضية جديدة هي مأساة الشعب الفلسطيني، ولم يلبث أن أتبعها بسطر شعري نسجه على نسق الآية «وإن مع الليل فجرا»، فأحدث توازيا فنيّا جميلا تبادلت فيه الآية وما نسج على نسقها الدلالات، فإذا نحن مع الليل/ العسر أو العسر/ الليل، ومع اليسر/ الفجر أو الفجر/ اليسر، وإذا نحن أمام بناء رمزي خصب يتباين طرفاه لينير كل منهما الآخر: الموت/ الليل/ العسر/ النهار/ الحياة/ الفجر/ اليسر.

ومن التناص مع الحديث الشريف قول «محمد محمود جاد الله» (٢٦):

لا ضـــيـــرَ إن سكت البـــشـــرْ
فـــاليـــومَ قـــد نطق الحـــجـــرْ

هـــذا يـــهـــوديٌ ورا
ئـي قـــد تـوارى واســـتـــتـــرْ

وسياق الحديث الشريف هو سياق هذا الشعر، وهو الحديث عن اليهود، أما الزمان فمختلف في السياقين، فهو في الحديث الشريف زمن القيامة، وهو في الشعر زمن الانتفاضة، ولعلّ في هذا الاختلاف ما يمنح النص الشعري إيحاءات دينية مستمدة من يوم القيامة، وبذلك يتعزّز الإيمان بالنصر على اليهود.

٥ - التكرار:

التكرار في البناء الشعري سمة جوهرية، وهو ضروب تعزّ على الحصر، وله وظائف شتى، ولست أبالغ إذا قلت: إن التكرار بضروبه المختلفة يستبحر في هذا الشعر، فهو يتراءى أمامك صفوفا أينما يمّمت وجهك، ومن هذه الصفوف:



أ ـ تكرار لازمة بنائية.
ب ـ تكرار نسق.
جـ ـ تكرار الأسئلة المتلاحقة.
د ـ ضروب أخرى من التكرار.

أـ تكرار لازمة بنائية:

إن تكرار لازمة بنائية ما ينبئ أن لها أهمية فائقة في النص من حيث دلالتها، ومن حيث قدرتها على صيانة وحدة النص من التشتت، فهي تعيد أطرافه جميعها مهما تباعدت إلى بؤرة واحدة هي اللازمة نفسها، على نحو ما نرى ذلك واضحا في عينية «أبي ذؤيب الهذلي» المشهورة التي رثى بها أبناءه الخمسة الذين تخرّمتهم المنيّة جميعا قبل أن يستدير العام. لقد كرر أبو ذؤيب لازمة بنائية واحدة هي «والدهر لا يبقى على حدثانه...»، وجاء بها في بداية كل قصة رواها... فكانت هذه اللازمة البنائية التي انبثقت القصص منها، وآلت إليها، حاضنة للقصيدة حمتها من الخلخلة والتشتت. وإنما سقت هذا الشاهد المشهور لأبيّن أن مسالك القول قد تتشابه، ولكنها تتفاوت في قدرتها على أداء وظائفه تفاوتا كبيرا.

جعل «وليد أحمد المحمود» قصيدته «الزنبقة السوداء» [٢٧] في خمسة مقاطع، وقد بدأت هذه المقاطع جميعا بلازمة بنائية واحدة هي: «ماذا يدرج في الأجواء؟»، ولكن الشاعر أخفق إخفاقا ذريعا في بناء ثلاثة من مقاطع القصيدة، فإذا استثنينا المقطعين الأول والثالث بدت المقاطع الأخرى مفككة مضطربة تجتمع فيها وتفترق أشتات من القول، فكأن هذا الشاعر ـ بعبارة القدماء ـ حاطب ليل. وزاد القصيدة ضعفا على ضعف نثريتها الباردة الجافة على نحو ما يبدو جليا في هذه الأسطر. والقصيدة كلها من هذا النمط ـ من المقطع الأخير:

ماذا يدرج في الأجواء؟
أحفر... أحفر وجهَ الصدقْ
أبحث عن نبرة صدقْ
يا هولَ الرؤية
أحفر... أحفر حتى الأعماقْ
وأسوّد بالحبر الصفحاتْ

وإذن لم تقم اللازمة البنائية بوظيفتها، فلم تصن القصيدة من التفكك والاضطراب، ولم تكشف دلالتها عن فحوى القصيدة.

ويجعل «أسامة كامل الخريبي» قصيدته «يا درّة سُرقت» [٢٨]، في أربعة مقاطع، ويختم المقطعين الثاني والثالث بلازمة بنائية واحدة، وقد وقف الشاعر المقطع الثاني للحديث عن الشهيد الدرّة، وختمه بقوله:

لو كـــان فـــيـنـا من يصـــون كـــرامـــةً

لمشى إليـكَ الجـــحـــفـل الجـــرّارُ

ووقف المقطع الثالث للحديث عن فظائع إسرائيل وهمجيّتها وإرهابها، وختمه بالبيت السابق وقد مسّه تحوير طفيف لطيف موفق:

لو كـــان فـــينـا من يصـــون كـــرامـــةً

لمشى إليـــهـم جـــحـــفـل جـــرّارُ

فنحن نرى أن اللازمة البنائية ذات دلالة فائقة هنا، وهي دلالة القصيدة كاملة، أو قل هي رؤية الشاعر الذي لا يؤمن بغير القوة سبيلا للتحرير. ونحن نرى أن كلا من المقطعين المذكورين مستقلّ بذاته، وموصول بالآخر وصلا وثيقا في الوقت نفسه، أي إن اللازمة البنائية هنا قد صانت المقطعين من الخلخلة والتصدّع.

ب ـ تكرار نسق:

تتحدد كفاية النسق المتكرر بقدرته على تحقيق وظيفته الشعرية، وهي وظيفة تختلف باختلاف السياق. وقد يجمع الشاعر لازمة بنائية متكررة، ونسقا متكررا محاولا أن يمنح قصيدته مزيدا من التماسك والوحدة. يقول الشاعر «سعيد الصقلاوي» في قصيدته «ألأنك حرّ تعدم؟» [٢٩]:

منعوا الطيرانَ عن الأطيارِ

فحلّقتَ

قبضوا الجريانَ عن الأنهارِ

فواصلتَ

حجبوا اللمعانَ عن النجماتِ

فنوّرتَ

حبسوا التغريد عن العصفور



فغرَدتَ
والعطرَ عن الأزهار، فأرَجتَ
والريحَ عن الأسفار، فطوّفتَ
والسحبَ عن الإمطار
فأخصبتَ

لا تخطئ العين هذا النسق اللغوي المحكم البناء الذي يتكرر أربع مرات متوالية، ثم يعروه تغيير طفيف يكسر التوقع والرتابة في بقية الأسطر. ولعلّ أول ما يلفت النظر في هذا النسق هو بنيته القائمة على «التضاد» أو «المفارقة»، وهي مفارقة تخرق الراهن، وتتمرد عليه، وتثبّت هويّة صاحبها بإصرار عنيد (منعوا الطيران.. فحلّقت... قبضوا الجريان.. فواصلت... حبسوا التغريد.. فغرّدت...). فإذا نظرنا في هذا التضاد نفسه رأيناه قائما بين اللامنطق والمنطق أو بين تشويه جمال الحياة والإصرار على هذا الجمال، وكيف يكون تشويه الحياة وانحرافها عن ناموسها الخالد إلا بمنع الطيور عن الطيران والأنهار عن الجريان، والنجوم عن الإضاءة، والعصفور عن التغريد، والأزهار عن البوح بأريجها، والريح عن التنقل، والسحب عن الإمطار؟!! وليس يخفى أن الطرف الذي يمثّل اللامنطق، ويصرّ على تشويه جمال الحياة، ويحاول تغيير نواميسها الخالدة هو «إسرائيل»، وأن الطرف الذي يصرّ على استمرار هذا الجمال، والمحافظة على نواميس الكون هو «الشهيد»، إنه العصفور الذي لا يكفّ عن الطيران أو التغريد، والنجم الذي لا يكفّ عن الإنارة، والنهر الذي لا يتوقف عن الجريان، والريح التي لا تتوقف عن التطواف، والسحب التي لا تكفّ عن الإمطار، والزهر الذي لا يعرف سوى البوح بشذاه... إنه رمز جمال الحياة وإشراقتها، وهم رمز القبح والدمامة والتشويه. وأرجو أن تتأمل العلاقة بين هذا النسق وعنوان القصيدة. وهذا العنوان لازمة بنائية تتكرر في مقاطع القصيدة. أفلست ترى أن دلالة النسق والعنوان واحدة؟ أليست الحريّة صورة من صور جمال الحياة، ثم أليس إعدام الحرّ لأنه حرّ تشويها لإنسانية الإنسان، ومخالفة للعقل والمنطق؟ وأرجو ألا يخدعك هذا الشاعر، فيقع في ظنّك أن الجمال قد ملك عليه جوارحه، فراح يهيم وراء عاطفته. إن نقيض هذا الظن هو الأقرب إلى الصواب، فقد وظّف الجمال

توظيفا عقليّا، وعن هذا العقل نفسه صدر هذا النسق اللغوي المحكم البناء، وعنه أيضا صدر عنوان القصيدة «ألأنك حر تعدم؟»، وكان ركيزة بنائية تكررت في أواخر المقاطع، فكشفت عن رؤية الشاعر، وزادت من تماسك القصيدة. وعن هذا العقل نفسه صدر نسق لغوي آخر لا يقلّ إحكاما عن سابقه:

من أفتى أن النور ظلامٌ
أو أن الصلح خصامٌ
أو أن الغيَ رشادٌ
أو أن الماء جمادٌ
أو أن البحر سرابٌ
أو أن الصحو ضبابٌ
أو أن الليل نهارٌ
أو أن الجبر خيارٌ
أو أن السلب حلالٌ
أو أن الحق ضلالٌ
أو أن العدل محرَمٌ
ألأنك حرٌ تعدمْ؟

وإذا كانت بنية النسق السابق قائمة على التضاد أو المفارقة، فإن بنية هذا النسق قائمة على «التضاد والمغالطة والإنكار». ومن الواضح في هذا النسق أن الخطاب خطاب عقلي صريح مباشر، وأن المقطع كله يأتي تمهيدا للركيزة البنائية، أو قل: إنها تأتي ثمرة له وتتويجا، وأنت لا تستطيع أن تنكر ما في هذا الشعر من روح نضالية عالية، ومن قدرة على الجدل، ومن سخط عنيف على الواقع الدميم دفع بالشاعر إلى الصياح ملء شدقيه:

ما أحقرَ هذا العصرَ المشبوهَ
المجرمْ.

حين يضيق الحصار، وتغدو حياة الإنسان أضيق من جلده، ويصيح بالناس صائح العجز والقنوط لا يبقى أمام المرء سوى الصياح المدوّي الذي يوشك أن يكون سبابا، أو الالتجاء إلى باب الله الواسع.

ومن تكرار النسق ما نراه في قول «محمد ماجد الخطاب» [٣٠]:

علَّمـتَنا أن الفداء شعارنا
وهو الذي شهدتْ به الشهداءُ
علَّمـتنا أن الأخوّة ديننا
وهو الذي شهدتْ به الأرجاء
علَّمـتَنا أن السلام مزيَّفٌ
حين السلامُ تسيل منه دماء

يكثر في هذه القصيدة تكرار النسق كثرة مفرطة، وكل هذه الأنساق موجّهة إلى الشهيد «محمد الدرّة»:

يا أيها الطفلُ الذي علّمتَنا...
يا أيها الطفل الذي أعطيتنا...
يا أيها الطفل الذي أرشدتَنا...

إنه المعلم المرشد، بل هو «المهديّ» - كما يسميه الشاعر - وإذن فلا غرابة في أن يرشد ويعلّم ويعطي. ولا غرابة أيضا في أن تتعاضد الأنساق لتثبت صورة «المهدي» في الأذهان. فإذا نظرنا في هذا النسق رأيناه أشبه بالتعاليم الدينية أو القومية التي تقرّر تقريرا صارما لا مجال للاجتهاد فيه، فدلالته صارمة لا تحتمل المراوغة نظرا إلى التوازن القائم بين الدوال والمدلولات، ولطبيعة الجملة الخبرية التي هيمنت على النسق، ولما في الحرف الناسخ من معنى التأكيد ولقد تقول: إن التوازن بين الدال والمدلول ليس من طبيعة الشعر، وهذا حق لا أجادلك فيه، ولكن متى زعمت لك أنك تستطيع أن تعرض هذا الشعر على مقاييس الفن وحدها؟!

جـ- تكرار الأسئلة المتلاحقة:

تعبّر ظاهرة الأسئلة المتلاحقة التي لا تنتظر جوابا عن كثافة عاطفية يرزح الشاعر تحت وطأتها، فكأنه يحاول تبديد هذه المشاعر والأحاسيس المختلطة، والتفريج عن نفسه بهذه الأسئلة، يقول «حبيب بهلول» في قصيدته «جراح الورد» [٣١] مخاطبا الشهيد:

هل شجاكَ الطغيانُ دنّس مسرا
كَ غرورا وصال تيها وعربدْ؟
أم شجاك الأهلون في زحمة الخَطْـ
بِ تلاهَوْا عن الحمى فتبدَّد؟

أتخـــــيَّـــــرتَ في جنـون الليـــــالي
شـــولةَ النســـرِ فـــالذرى لكَ مـــرقـــد؟

لقد تظاهرت على الشاعر أحزان شتّى، نشأ بعضها من هذا الطغيان وصلفه وغطرسته وعربدته، ومن هذه الأماكن المقدّسة التي تعاني في غربة الأسر ما تعاني، ونشأ بعضها الآخر من هذه الخطوب المدلهمة، ومن هؤلاء الأهل الذين أصمّوا آذانهم وقلوبهم عما يحيق بالأمة، فانقلبوا إلى ملذّاتهم ولهوهم، فضاع الوطن. وإذن هي أحزان شتى تراكب بعضها فوق بعضها الآخر، فكان منها هذا الحزن الضرير العاتي، ولكن هذا الحزن ليس صافيا، بل يشوبه شعور عميق بالإعجاب والتقدير، وإحساس شبه غامض بقوة هذا النسر: أفليس يناوش هذا النسر ذلك الحزن، فيفقده شيئا من صلابته ورسوخه؟ عن هذه المشاعر المختلطة المتاوشة صدر الشاعر، فكأنه كان يريد تمييز مشاعره ليعيها وعيا أعمق، ولتكون وطأتها على النفس أقل ضراوة، أو قل: كان يريد أن يعيها ليسيطر عليها بالوعي، وكان التعبير عنها بهذه الأسئلة وسيلته لتحقيق ما يريد، فكأن الشعر هنا يضمّد الجراح، ويقوم بدور تطهيري.

ويتساءل «حسن خليل حسين» [٣٢]:

أين السلامُ وأين يا باراكُ آلافُ العهود؟
أوَتشنقون الطيرَ يصدح في بلادي بالنشيد؟
من قال إن الوردة الميساء تُسحق في جمود؟
من قال إن الفجر يُطفئُ نورَه الظلمُ اليهودي؟

وتختلط في هذه الأبيات مشاعر شتّى، ففيها الإحساس الفادح بالظلم، والإحساس بالمراوغة والخيانة، وفيها الاتهام والإنكار والتعجب، وفيها الإيمان بالنصر القادم. ولم يجد هذا الشاعر سبيلا للتعبير عن هذه المشاعر المتداخلة الملتبسة سوى هذه الأسئلة المتلاحقة، وإذن هي أسئلة للتعبير عما بين الجوانح لا لأمر آخر.

د ـ ضروب أخرى من التكرار:

يبدو لقارئ هذا الشعر أن هؤلاء الشعراء قد اتخذوا من «التكرار» بضروبه المختلفة وسيلة بنائية تقوم مقام الوسائل البنائية الأخرى التي لم يحسنوا استخدامها، فهم يكررون ـ إضافة إلى ضروب التكرار السابقة ـ ظاهرة النداء،

ويكـــررون الكلـــمـــة، ويكـــررون المعنـــى، ويكرّرون الصـــيـــغ، وســـوى ذلك. وسأختم الحديث عن التكرار بالوقوف على تكرار «فعل الأمر». يقول «أيمن العتوم» (٣٣):

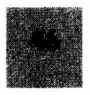
لا تبـــرحِ الأرض واحمِ القـــدسَ والتـــحـم
وانقشْ دمـــاكَ على بوّابة الحـــرم
واقـــبضْ على الجـــمـــر إن القـــابضين على
جـــمـــرِ البـــلاد أضـــاءوا عـــزّةَ الأمم
وخـــلِّ خـــلـــفـــكَ كـــلَّ الـــراكـــنـــين إلـــى
صلح اليـــهـــود، وإن ســـاغـــوه فـــاتّهم
وجـــابه الموتَ عـــاري الصـــدرِ مُـــشـــرعَـــهُ
وإن أتاك رصـــاصُ الغـــدرِ فـــابتـــسم
وغـنِّ للأرض إن الأرض عـــاشـــقـــةٌ
وســـوف تطرب إن بالغت في النغم

على هذا النحو يستكمل الشاعر خطابه إلى آخر المقطع الأول في القصيدة، فما سرّ هذه الأفعال المتلاحقة كشآبيب المطر، أهو الإيمان بأمة نهضت تعلّم الكون أبجدية الفداء؟ أم هو الإحساس بالعجز والقنوط؟ إن قراءة القصيدة كاملة تكشف عن رؤية شديدة الاضطراب، إن الواقع العربي - كما يراه الشاعر - أسير العجز والضلال والهوان:

والله والله مـــا في العُـــرْبِ لو حـــشـــدوا
مليـــونَ مليـــون غـــيـــرُ العـــدِّ والرّقم
لو كـــان فـــيـــهم رشـــيـــدٌ واحـــد رشـــدوا
لكنهم كـــغُـــثـــاء الســـيـــل والعـــرم

وهذه رؤية قاتمة مسرفة في التشاؤم لا تليق بالمصلحين، ولكن الإحساس بالفجيعة القومية دمّر الآمال والأحلام في نفس الشاعر، فإذا هي هواء!! أليس من عجيب التفكير ومضطربه أن نرى الشاعر بعد ما قال يقول:

غـــداً يعـــود إلى ســـاحـــاتهـــا ألقـــاً
خـــيلُ المغـــيـــرين من أحـــفـــاد مـــعـــتـــصم
وتلتـــقي بصـــلاح الدين، مـــوعـــدُنا
حـطّينُ ثـانيـــةً في ســـاحـــة الحـــرم؟!



عن هذه الرؤية السطحية المضطربة صدر المقطع الأول من القصيدة، وجاءت أفعال الأمر المتلاحقة تعبيرا عن رغبة دفينة في تنقية الواقع من أوشابه، والارتقاء به إلى مستوى الحلم، فكل هذه الأفعال تدعو إلى الصمود والمقاومة والتشبث بالأرض والتشكيك في دعوى السلام المزعوم. وحقا قد تكون الأحلام تعبيرا عن حاجات مرجأة، ولكن ما قيمة هذه الأحلام إذا كان حاملها التاريخي فردا، وكان المجتمع كله كغثاء السيل؟ ومن أين بزغت هذه الرؤية المتفائلة في آخر القصيدة ولما تزل الغربة مستحكمة بين الفرد والمجتمع؟! ليس هذا يأسا بصيرا، ولا تفاؤلا مشروعا، ولكنه اضطراب رؤية وضياع.

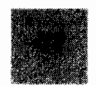
٦ـ عدم استواء النسج الفني في القصيدة:

لعل من السداد المنهجي أن يكون الحديث عن تفاوت المستوى الفني في القصيدة الواحدة مقدّما على غيره، لأن هذا التفاوت سمة تسم هذا الشعر كله على الرغم من تفاوت القصائد في الجودة الفنية، ولكنني آثرت إرجاءه لسبب منهجي أيضا، فأنا أكتب بحثا عن هذا الشعر، وليس يسمح البحث بأوراقه المعدودة بالوقوف على عدد من القصائد ـ قلّ أو كثر ـ وقوفا نقديا متأنّيا لبيان التفاوت في نسيج كل منها، ولكنك تستطيع الآن أن تعود إلى ما قد يكون أعجبك من نماذج هذا الشعر، وتنظر في القصيدة التي أعجبك ما اجتزأت منها، لترى أن هذا الذي أعجبك لا يمثّل القصيدة كاملة، فما أكثر الأبيات أو المقاطع التي تعجب وتروق في هذه القصائد، ولكنها أبيات ـ وأحيانا قليلة مقاطع ـ ذات عدد لا تلبث القصيدة بعدها ـ وربما قبلها أيضا ـ أن تذوي وتذبل.

وليس يحس قارئ هذا الشعر وهو يطوّف في أرجائه أنه في غابة الشعر العذراء، بل جلّ ما يراه شجيرات متناثرة هنا وهناك تحيط بها أعشاب وأشواك، بل تحيط بها في مواطن غير قليلة:

قفارٌ مروراة يحارُ بها القطا
يظلّ بها السبعان يعتركانِ

بتعبير عَميرة بن جعُل.



«الشعر بين الرسالة والفن»

ظلّ طائر الشعر لدى الشعراء السابقين ـ كما رأينا ـ مهيض الجناحين لا يقوى على التحليق، ولكن صوته ظلّ صرصرة تقرع الآذان. وعلى مقربة من هؤلاء الشعراء كان شعراء آخرون يحاولون المواءمة بين صوت هذا الطائر وتحليقه، أو بين رسالة الشعر وفنيّته، فكأنهم يريدون أن ينهضوا بوظيفة الشاعر القديم، وظيفة الحكيم والفنان معا.

ولقد يفضي التأمل النظري إلى الوقوف في هذا الشعر على السمات نفسها التي وقفنا عليها لدى الشعراء السابقين، بل قد يبدو ذلك ضرورة منهجية لا يستقيم البحث إلا بها لتظهر الفروق، وتتمايز الملامح. ولكن هذه الضرورة لا تلبث أن تتلاشى حين نتذكر أننا ندرس الشعر الذي لا يقتله قاتل كالتماثل، ولا يميزه مائز كالاختلاف، ثم أليس من العوار الأبلق أن نجعل الأدنى رائزا ومقياسا؟ وإذن فقد يكون الأدنى إلى الصواب ألا نقسر الشعر على ما قد يندّ عن طبيعته، وأن نبحث عن الشعرية في القصائد نفسها سواء أكان في هذه القصائد ما كان في الشعر السابق من السمات أم لم يكن؟

ولقد انتهى بي النظر في هذا الشعر إلى الحديث عن خمسة أمور بارزة فيه هي:

١ ـ بناء القصيدة شبه المحكم.

٢ ـ رموز وتحوّلات.

٣ ـ التصوير الفني.

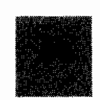
٤ ـ التناص.

٥ ـ التكرار.

وهي ـ كما ترى ـ أمور لا تكاد تختلف كثيرا عمّا وقفنا عليه في الشعر السابق من حيث الوجود، ولكنها تختلف من حيث المعالجة الفنية، ثم هي أمور لم نفرضها على القصائد فرضا، بل اشتققناها منها.

١ ـ بناء القصيدة شبه المحكم:

نقصد ببناء القصيدة وحدتها الموضوعية أو النفسية، وقد تفضي هذه الوحدة إلى وحدة عضوية أحيانا. لقد كانت القصائد السابقة مبعثرة في أكثر الأحيان، وهي كثرة تكاد تستغرق الكل، فكانت أشتاتا أشبه بالخواطر التي تتقارب حتى تكاد تلتقي حينا، وتتفارق حتى تتباعد وتتناءى أغلب الأحيان.



ولعلّ قصيدة «الروابي الحزينة» [٣٤] للشاعر «فتحي علي محمود عبدالله» هي خير مثال للقصيدة المبنية بناءً شبه محكم. لقد حدّد الشاعر لقصيدته إطارا عاطفيا رقيقا، فلم ينسرب شيء منها خارج هذا الإطار إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة التي جاءت أشبه بالتعليق على ما في القصيدة من أحداث، ومما زاد القصيدة جمالا هذه المواءمة البديعة بين الإطار ولوحة القصيدة، فكأن الإطار جزء من اللوحة نفسها. نحن أمام خطاب شعري طرفاه عاشق هو الشاعر، وأنثى هي «دعد»، وفي تضاعيف هذا الخطاب تبرز القضية، قضية القدس، التي رمز لها الشاعر بالحبيبة، وطفق يقصّ على «دعد» ما كان من أخبار هذه الحبيبة، وينعت محاسنها. ولقد حاول الشاعر جاهدا أن يماهي بين الرمز والمرموز له، بين الحبيبة والقدس، فعاسرته المحاولة، وظلّت ملامح القدس الأنثوية شاحبة إلا قليلا كما نرى في هذه الأبيات:

يا دعدُ ما عرف الفؤاد سواها
جفّتْ دموعي بعد طول بكاها
لا النفسُ تسعد في الهوى من بعدها
وكأنها خُلِقتْ لكي تهواها

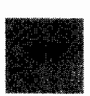
....
....

ثوبٌ يُسربلها ويحضن خصرَها
والعطرُ يغمر في التبسّم فاها
وكأن حُورَ الخلدِ قد طرّزنَهُ
عبر الدهورِ وزدنَ ما أرضاها
أنفٌ أشمٌّ لا يذلّله الردّى
فالعنفوانُ نهارها ودجاها

....
....

غصب الرّعاعُ عفافَها وتشدّقوا
فالأهلُ ماتوا والزمانُ لحَاها

ولعلك تلحظ ما في هذه الأبيات من ملامح الأنوثة وأريجها الفوّاح، وتُعمّق هذه الملامح ألفاظ معجم الغزل الريّا بالعاطفة، والمفعمة برصيد انفعالي ضخم (الفؤاد، الدموع، البكاء، الهوى، الخصر، العطر، الفم...)،



فإذا استثنينا هذه الأبيات غابت ملامح الأنثى وبرزت محلّها ملامح المدينة المقدسة. لقد أرهقه الطيران، وأوهى جناحيه كليهما، فصار إلى الدفوف بعد التحليق!

وتبدو قصيدة «فرحان عبد الله الفرحان» «الهروب إلى الهزيمة» [٣٥] متماسكة البناء، ولعلّ طبيعة الحكاية هي التي منحتها هذا التماسك. يحكي لنا الشاعر في هذه القصيدة ما كان من أخبار رحلته في أعماق التاريخ العربي، وما كان من محاكمة أجداده له وطرده بعد أن رأوا صورة الشهيد «محمد الدرة» في جريدة كانت معه:

فطوّحوا بي خارج الحدودْ...
وغسلوا ترابهمْ...
وأحرقوا كتابهم...
وأغلقوا أبوابهم...
وعدتُ من بوّابة الأزمنة القديمه
لأشهدَ الهزيمه...
لأمّةٍ يقال عنها إنها عظيمه!
لأمة استمرأتْ مرارةَ الهزيمه

ليس يخفى ما في هذه القصيدة من اتهام بالتفريط، ومن روح الأسى والقنوط، فكأن التاريخ العربي المعاصر منبتّ الصلة بالتاريخ العربي القديم، وكأن هؤلاء العرب المعاصرين انحدروا من أصلاب غير أصلاب أولئك الأجداد. اتهام بل إدانة قاسية تخالطها رغبة شلاّء في الاستنهاض، ولكن هذه الإدانة لا تقتصر على الحكام وحدهم كما هي حال أكثر شعراء هذا الديوان، بل تشمل الأمة قاطبة، وهذا هو الذي يمنح رؤية الشاعر قدرا ملحوظا من العمق والشمول.

٢- رموز وتحوّلات:

تبدو الرموز في هذا الشعر أغنى وأكثر تنوعا منها في شعر الرسالة، وإن لم تكن أكثر عددا، وتتوارى الرموز التاريخية أو تكاد، وتقلّ الرموز الدينية الإسلامية والمسيحية فلا يبقى منها سوى المسيح وموسى وإسماعيل ونوح والهلال والصليب، وتظهر رموز أخرى كثر توظيفها في الشعر المعاصر كالمطر



والعصافير وسيزيف والحبيبة، ويدخل عدد من هذه الرموز في تحوّلات يتفاوت الشعراء في قدرتهم على معالجتها فنيّا، ولكن هؤلاء الشعراء يُظهرون أكثر من سابقيهم قدرة على توظيف رموزهم، وعلى مزج بعضها ببعضها الآخر.

يوظّف «أحمد الريماوي» في قصيدته «ورد الغضب» [٣٦] مجموعة من الرموز أبرزها رمز «الحجر» الذي يتحوّل إلى الإله «بعل» فيخوض معركة ضد التنّين «لوتان»، ولا يلبث «بعل» أن يتحول إلى «فتى الحجارة». وحقا لم يبدع الشاعر في رصد هذه التحوّلات وتصويرها، ولكنه لم يخفق إخفاقا ذريعا، يقول:

حجرٌ ليس حجرْ
أكحل العينين يمناه قدرْ
اسمُه «بعلُ» المتيَمْ
ما تأسّى
ما تألّمْ
ما تندّمْ
كل من في الكون عنه يتكلّمْ
جاءها بالنور إكليلاً
وبالبرق قلاده
جاءَها يرفل بالرعد
ويزهو بالعواصفْ
جاءها يرسي على ميناء نجواها المواقفْ

فنحن نرى أن البداية لم تكن موفقة لأن الشاعر كشف القناع عن وجه «الحجر» مباشرة، ووجه الأنظار إلى صاحبه. ولم يوفق الشاعر في هذه الأسطر الإخبارية الأربعة التي أعقبت ظهور «بعل»، فقد كان الفن يقتضي منه أن يعبّر عن العالم الأسطوري الذي تحوّلت إليه القصيدة، فإذا هو يتحدث بلغة نثرية جافة قاحلة لا علاقة لها بعالم الأساطير. ولكن الشاعر لم يلبث أن تحوّل إلى هذا العالم الغريب الجميل، فصوّر هذا الإله الأسطوري وهو يرفل بالرعد، ويزهو بالعواصف، ويحمل البرق بيديه قلادة، والضياء إكليلا.



وحين ظهر التنين «لوتان» أخفق الشاعر مرة أخرى، فلم يكد «لوتان» يظهر برؤوسه السبعة الغريبة حتى اختفى، وسيطرت لغة يابسة تصرف الأذهان قسرا إلى دنيا الحياة اليومية، بدلا من اللغة التصويرية القادرة على خلق عالم غريب شديد الغموض:

أبصر التنين «لوتان» الحقيقة

بالرؤوس السبعة الغبر الصفيقة

جاء يختال على الحرمة

أعماه الغرورْ

غاظه بعثُ الشعورْ

هاله السخطُ المدوّي في الصدورْ

ويستمرّ الشاعر على هذه الحال من المراوحة بين الفن والمباشرة إلى نهاية القصيدة حيث يظهر «بعل» في تحوّله الأخير فتى من فتيان الحجارة:

بعلُ أدماه الجلوسْ

في صقيع الرأي بين الوافدينْ

في دجى المؤتمرينْ

«بعل» بالسرّ تلاها

سورةَ النصر المبينْ

وتتآزر مجموعة من الرموز في قصيدة «أرجوك ناولني حجر» (٣٧) لـ «ياسر أحمد دياب»، فتختلط فيها أبعاد الزمن، ويغدو زمن المسيح عليه السلام، وزمن النبي محمد، صلى الله عليه وسلم، جزءا من زمن الانتفاضة، وبذلك يكتسب الزمن بعدا دينيًا مقدّسا. ويظهر الرصيف في هذه القصيدة موازيا رمزيا للمغارة التي كان فيها السيد المسيح، وبذلك يكتسب المكان بعدا دينيا مقدسا أيضا. ويختلط التاريخي الراهن بالرمزي المقدس مكانا وزمانا، ثم تختلط صورة السيد المسيح بطفل الحجارة، فإذا نحن أمام رمزية الواقع أو واقعية الرمز وقد كلّلتها نبوءات النصر المبين. ويسوق الشاعر حديثه على لسان «محمد الدرّة» ناشرا فيه رموزا خاطفة أخرى لكنها كثيفة الدلالة كالطير الأبابيل والغزلان وقطعان الذئاب والكلاب. ويعلن الرسول، صلى الله عليه وسلم، موقفه بلغة صافية لا يشوبها الكدر، تتناغم فيها ألفاظ الانتفاضة والألفاظ القرآنية وأطياف إنجيلية قرآنية في لفظ «طوبى»، فكأن اللغة أبت إلا أن تجسد رؤية الشاعر القومية:

ذاتُ الرصيفِ أراه مملوءاً أبابيلاً... وغزلاناً... وأطفالاً
وأرواحاً تقاتلْ
ذات الرصيف أراه محشواً بقطعان الذئاب... مع الكلابِ
وكلِّ نخّاسٍ مقاولْ

ذات الرصيف أراه يا أبتي «مغارة»
«بيتُ لحم» سرُها
ومسيحُ هذا القرنِ يستجدي الحجارة
و«محمدُ المختار» آتٍ والبُراق يمرّ في لمح البصرْ
ليضمّ «أقصانا» إلى «الحرم الشريفْ»
ويقول طوبى للذي يعطي «ورودَ الغدْ» من دمه حجرْ
هذا هو الحشر العظيمْ
هذي موازينُ العدالة فوق أشلاءِ الرصيفْ
فليبتدئْ طقسُ الحسابْ

أرأيت الروح الدينية التي غمرت النص، وحرّرت الزمن من قيده التاريخي، والمكان من قيده الجغرافي، والناس من شروطهم التاريخية، فأعلنت أن هذا هو يوم القيامة، يوم تُوفّى كل نفس حقّها... وإذن ما على الناس إلاّ أن يتخفّفوا من أعذارهم ومخاوفهم وشروطهم التاريخية، ما عدا شرطا واحدا هو الانخراط في الانتفاضة المقدّسة. ولكن هذه الروح الاستنهاضية الباسلة لا تظل تلوح من وراء غمامة الفن الساحرة على امتداد القصيدة كما هي في هذا المقطع، بل تلوح من وراء وراء حينا، وتسفر أحيانا دون أن تذوي القصيدة أو يأتي عليها الجفاف واليبوسة.

٢ ـ التصوير الفني:

تتجلّى قدرة هؤلاء الشعراء التصويرية في اللوحة أو المشهد أكثر ممّا تتجلّى في الصورة المفردة الضيّقة، فلا غرابة إذن أن تكثر المشاهد أو اللوحات التصويرية في قصائدهم، وأن تتنوّع أغلب الأحيان. ولعل أشدّ هذه المشاهد علوقا بالنفس، وأكثرها تكرارا في قصائدهم هو مشهد «مصرع الطفل»، يقول «غسان حنا» [٢٨]:

والصــدرُ مــشـقـوبٌ كــان زفـيـرَهُ
سُـورٌ تُـرتِّل والشـهـيقُ دعــاءُ
والـوالـدُ المكـلـوم رنّق فـوقـهُ
والـكـفُّ فـوق ضـلـوعـه ورقـاء
رفّتْ فـمـرَّ المـوتُ في أثـنـائـهـا
وهـوتْ فـأغـصـانُ الردى خـضـراء

أرأيت كيف تتضافر الصور المفردة لبناء هذا المشهد المأساوي الجليل؟ ولست تدري أهو جلال هذا الموت، أو جلال هذه السور التي تُرتّل ترتيلا، أو جلال هذا الدعاء؟ أو جلال هذه الأبوة المكلومة الحائرة؟ بل هو جلال المشهد جميعا. أرأيت كيف تبوح الصور، فإذا المشهد فيض من المشاعر والأحاسيس؟ فمن ترتيل القرآن الكريم، ومن الضراعة والدعاء تسحّ المشاعر الدينية وتتدفّق، وتنبعث مشاعر الحيرة والحنان والإيثار والخوف من صورة الأب المكلوم. وأرجو أن تتذوق ما في قول الشاعر «والوالد المكلوم رنّق فوقه» من «فيض الدلالة»، ومراوغة المعنى وتأبّيه على التحديد. فللفعل «رنّق» دلالات شتّى، ومعظمها صالح في هذا السياق، وإذن هي جميعا حاضرة فيه، ومن هنا جاء فيض الدلالة. فمن دلالاته: الحيرة والتوزّع والتشتّت، والدوران في المكان دون سير، والرفرفة فوق الرأس، وخفقان الطائر بجناحيه، وانكسار جناح هذا الطائر... وفي صورة الحمامة فيض من مشاعر الأمومة، وفي رفيفها غفلة وانكسار، فكأن الموت كان يخاتلها فختلها، ومرّ من بين جناحيها، وفي طعم الردى ما فيه! ولا أحسبك غافلا عمّا في هذه الصور من الجدة والابتكار والتنوع. وقد يكون في كل صورة من هذه الصور ما في صور الشعر القديم عامة من «التركيز والاقتصاد»، بل هي كذلك حقا، وهي كتلك الصور قوية الإيحاء، ولكن الشاعر زاد من قوة هذا الإيحاء حين ضمّ هذه الصور إحداها إلى الأخرى، متخذا منها عناصر بنائية لتشييد هذا المشهد المأساوي الجليل.

ويصوّر «رابح جمعة» (٣٩) المشهد نفسه، فيجنح إلى الاستقصاء في رصد الحركات ومتابعة الحدث، وفي تصوير الشخوص ورصد حديثها، فإذا نحن أمام مشهد فسيح يستغرق أكثر من ثلاثين بيتا. ولعل طبيعة الحكاية هي التي أسعفت الشاعر فامتدّ نفسه الشعري كل هذا الامتداد، وربما كانت الملامح النفسية ـ على قلّتها ـ هي أفضل ما في هذا المشهد.

ووقف عدد من هؤلاء الشعراء يصوّرون مشهد «تشييع الشهيد»، أو يعلقون عليه، فإذا نحن أمام نشيد متدفق عذب، يقول «صالح هواري» (٤٠):

زفّوه فوق سريره الدامي

إلى عليائه

لولاه عينُ القدسِ ما اكتحلتْ

بعطر دمائه

غصنٌ كهذا الغصنِ

كيف يموتُ وردُ غنائه

كلُّ السماءِ لهُ

تعالوا نلتحقْ بسمائه

ولعلّ مما زاد في عذوبة هذا المقطع وتدفقه وزن الكامل، فهو بحر صافٍ لا يخرج من تفعيلة إلى أخرى، بل تتكرر فيه «متفاعلن»، فتحافظ على صفاء النغمة وتدفق جريانها. فإذا أضفت إلى الوزن هذه الصور البديعة ذقت من عذوبة هذا النشيد ما ينبغي أن تذوق، فقد شخّص القدس وراح يكحّلها بعطر دماء الشهيد، أليس التكحّل بالعطر من طريف الشعر ونادره؟ وانظر إلى هذا التشبيه البليغ وما فيه من جمال «ورد غنائه». وإلى مواءمته للغصن، وإلى هذا الموت الجزئي الذي امتد من ورد الغناء إلى الغصن، ثم انظر إلى هذه الكناية التي رشّح لها الشاعر ترشيحا قويّا شمل المقطع كله، ثم جاء بها «تعالوا نلتحق بسمائه»، فكانت رحيق هذا الترشيح، ورضاب هذا السياق. وانظر مرة أخرى إلى معجم هذا الشعر تَرَ فيه: الورد والغناء والأغصان والعطور والأنثى المكحولة العينين والسرير والزفاف... إنه معجم الحب، بل معجم ليلة الزفاف فكأن اليوم يوم عرس، وبهذا تكون الشهادة عرسا، ويكون الشهيد عاشقا، فبورك العشق والعاشقون!

ويصور «صلاح أبو لاوي» (٤١) مشهد التحقيق، وهو مشهد حواري رمزي، فالفتى هو طارق بن زياد، والرجل الهرم الجليل رمز للتاريخ، يقول:

- هل تعرفون من الفتى؟

سأل المحقّقُ فانبرى هَرِمٌ جليلْ

- كان المخيّم أُمَّهْ

- اخرسْ... سألتُ عن القتيلْ



ـ فقل الشهيدْ،
وأبوه كان محارباً
ـ اخرسْ وأين رفاقُهُ؟
ـ التينُ والزيتون والزمن الطويلْ
عيناه لم تريا سوى دمنا وأسلحةِ الجنودْ
ـ كم عمرهُ
ـ مليونُ مجزرةٍ وآلاف الوعودْ
لم يأتِ طارقُ
كي يعودْ
لم يأتِ طارق
كي يعودْ

إنه سليل النضال العريق، أمّه المخيّم، ووالده محارب قديم، ورفاقه التين والزيتون والزمن الطويل، وعمره مليون مجزرة وآلاف الوعود، فمن هو إذن؟ إنه رمز لهذا الشعب المناضل الباسل الذي تجذّر في أرضه كالتين والزيتون، واستعصى على الموت كالزمن، اختلفت عليه المحن فما زادته إلا صلابة وإيمانا بقضيته... إنه طارق بن زياد الذي انبعث في قمم الجليل وغزّة والخليل معلنا «الآن تبتدئ الولادة والنخيل هو النخيل»، لقد أحرق طارق سفنه كلها، ولم يعد أمامه سوى خيار واحد: القتال، فإما النصر وإما ـ .. بل ليس إلا النصر.

وتبدو قصيدة «الرقش بالكلمات على جسد الزمن اليابس» (٤٢) لـ «يوسف عويد الصياصنة» قصيدة مراوغة تنكشف آنا وتغمض آنا، وتعكس رؤى متداخلة تداخل الجُمَل نفسها، ولعلّ هذا الإفراط في استخدام الجملة المعترضة أساء إلى هذه القصيدة، فبدت كأنها لم تنل حظّها من التنقيح والصقل ومعاودة النظر، ولكنها ـ على الرغم من ذلك ـ ذات مذاق خاص خليق بالإطراء، ولنستمع إليه في مقطع صافٍ لا تكدّره الجمل الاعتراضية يقول (٤٣):

سلامٌ لجفرا
تُخرِمُ «كوفيَةً» للجهادِ،
و «بنديرة» للسلامْ...

سلام الذين على صهوات البروقِ يبيتونَ،
ما فرّطوا «بالعقال»، وما أسقطوا رايةً
- من يديهم - وما أسلسوا للّجامْ...
يحيكون للقدس وعداً من الخزِّ
والأرجوانِ، لتزهو به، في الأنامْ...
سلامٌ على روضة الجرحِ، بردٌ، شفاءٌ
وفي عرقِ من سرقوا ذرّةً من ترابٍ،
- ولو للتبرّك - سمٌّ زؤامْ

هذه لوحة نفسية حسيّة تصدر عن موقف نفسي صافٍ كقطعة الماس النقيّة، - ولعلّ هذا هو السبب في قلّة جملها الاعتراضية - فهو يحيّي هؤلاء المناضلين الشرفاء، ويبارك أفعالهم، ويرسم صورة رمزية لهم. ولكنه يستعين بأشياء العالم في بناء هذه الصورة الرمزية، ومن هنا تأتي حسية اللوحة. وتسند هذا الموقف النفسي رؤية عميقة، بل لعلّ الأدق أن نقول: إن هذا الموقف يصدر عن رؤية عميقة تتجلّى في جمع خيارين معاً هما: الإصرار على الجهاد، والرغبة في السلام. نحن لسنا دعاة حرب وعدوان، ولكن السلام مطلب قصيّ لا يتحقق بغير القوة، فهي التي تحققه وتصونه وتعمّقه من الشرور والآثام «إذا لم يسالمك الزمانُ فحاربِ»، ولست أعتقد أن الزمان مسالم للعرب.

وتأتي الصورة الرمزية مطابقة للموقف الفكري، فتمتلئ النفس بالرضا والحبور، وتعلن مباركة هؤلاء المناضلين الذين تبدو ملامحهم مزيجاً من الأساطير (... على صهوات البروق يبيتون)، ومن التاريخ (ما فرّطوا بالعقال... إشارة إلى قولة أبي بكر الصديق المشهورة في حروب المرتدين)، ومن الأحلام والرموز (وعداً من الخزّ والأرجوان، وما أسلسوا للّجام...). وإذا كنا نرى في هذه اللوحة عدداً من الرموز الكنائية القديمة، فإننا نرى فيها عدداً من الصور الشعرية الجديدة البديعة كصهوات البروق ووعود الخزّ والأرجوان وروضة الجرح... وتأتي جملة الدعاء في آخر اللوحة أشبه بالتعويذة أو الرقية التي تصون فلسطين من كل سوء، فكأن الشاعر يريد أن يعيد إلى اللغة من جديد وظيفتها السحرية القديمة.

وقد يحشد الشاعر مجموعة من الصور المفردة في سياق واحد، ولكنها لا تتعاضد لتكون لوحة أو مشهدا، بيد أننا نستطيع أن نردّها إلى مذاق واحد، أو موقف نفسي واحد مفعم بالرضا المستطاب والحبور العميق. وهي صور ضيقة مركّزة الإيحاء تغلب عليها الجدّة والابتكار كما في قول «علي محمد فرحات»[٤٤] مخاطبا الشهيد الدرة:

أنتَ زيتونةٌ وزيتٌ نقيٌّ
نخلةٌ في جنائن التمجيدِ
أنتَ تينٌ وسُكّرٌ ورضابٌ
باحَ فيه العنقودُ للعنقودِ
والأناشيدُ بين سهلٍ ووادٍ
والمزاميرُ في رؤى داوودِ
وكنارٌ وغيمةٌ وحصادٌ
وغلالُ المجاهدِ المحصودِ

وهذه الصور ـ كما ترى ـ لا تخاطب حاسة واحدة، بل تخاطب السمع والذوق والبصر، وتحاول إشباع هذه الحواس جميعا بتتابعها واحتشادها.

٤ ـ التناص:

تلوح في هذا الشعر ملامح تراثية كثيرة، وتتردد فيه أصداء قوية من الشعر القديم، ولا سيما شعر الحماسة بنبرته المجلجلة، وشعر الرثاء الذي تشتجر فيه معاني الرثاء ومعاني الحماسة. ولكنني سأرجئ الحديث عن هذه الملامح والأصداء لأنها وثيقة الصلة بالتكرار، ولذا فإن الأليق بها أن تأتي في تضاعيف الحديث عنه. وممّا يزيد في وجاهة هذا الإرجاء طبيعة هذه الملامح والأصداء، فنحن نحسها إحساسا قويّا مبثوثة هنا وهناك، ولكننا لا نستطيع أن نردّها إلى شاعر بعينه أو شعراء بأعيانهم باطمئنان، بل نستطيع ردّها إلى هذين البابين العريقين من أبواب الشعر العربي «الحماسة والرثاء» عامة، وهذا تناص مع أجواء الشعر القديم وشعائره لا مع هذا الشاعر أو ذاك على وجه التحديد واليقين.

ولكن «التناص» في هذا الشعر ليس وقفا على هذه الملامح والأصداء، بل هو ضروب، فنحن نسمع أصوات عمرو بن كلثوم والمتنبي ونزار قباني وأمل دنقل وغيرهم تتردد في أرجاء متفرقة من هذا الشعر، ونرى الأقباس القرآنية تومض أو تتوهج في شعابه وأوديته.

يبدأ «يوسف رزوقة» قصيدته «معلقة الألفية الثالثة» [٤٥] بقوله:

... حتى القصيدةُ من حداثتها خلتْ
فُجعت حداثتُها فلم تردِ
هذا دمُ في بيتنا وبحثتُ عن
قمرٍ له في السقف لم أجد

....

......

....

....

أعداؤنا ظلّوا وذاك ختامُهم:
«في جيدِ (هم) حبلٌ من المسد»
أقسمتُ. والنيرانُ طوفان هنا.
بالله لم يُولد ولم يلد
لن يغفر التاريخ لي إن لم أعشْ
في القادمين فهل أرى ولدي؟
وبغصن زيتونٍ أتوّج جبهتي
وأقول للنفّاثات في العُقَد:
هذا أنا جرحُ «الهُنا والآن» لي
أرضُ بحجم الحلم والجسد

وأودّ قبل الحديث عن «التناص» في هذه القصيدة أن أقف قليلا على مطلعها لما في مذاقه من تميّز. فالشاعر يعلن فجيعة القصيدة بحداثتها، فقد شَمَسَتْ نافرةً، وأعلنت عصيانها على الشعر والشاعر، فلم يجد الشاعر أمامه مناصا من كتابة قصيدة تخلو من الحداثة. هل أقول: قصيدة تقليدية؟ ألا يثير رأي الشاعر قضية من أخطر قضايا الشعر المعاصر هي قضية «ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال»؟ ثم أليست هذه القضية البلاغية القديمة أليق بالنثر منها بالشعر؟ ولعلك تدرك الآن أن هذه القضية تثير قضية أخرى وتقتضيها هي قضية «التلقي»، ومهما يكن من أمر رأيك، فإن الشاعر أحس إحساسا عميقا أن شعر الحداثة لا يلائم الموقف، بل ينافره ويجافيه، فجنح إلى طراز آخر من القول ممتطيا صهوة «الكامل الأحذّ» بجلاله التاريخي،



وبإيقاعاته المتلاحقة المتدفقة كجري الجياد الكريمة التي لا يثنيها عن الإيغال في الطراد سوى نهاية المضمار أو شدّ اللجام، ولعلّ «الحذذ» الذي أصاب «الضرب» فنقله من «متفاعلن» إلى «مُتَفا» يمثل الإشارة إلى نهاية المضمار، أو يمثل شدّ اللجام.

لقد آثر الشاعر أن يكتب قصيدة بعيدة عن غموض الحداثة فيها من المناسبة وضوحها الساطع الحاد، فكأن على المرء أن يزمّ عينيه كلتيهما إذا أراد التحديق فيها، ولكن هذا الوضوح لم يُخفِ اقتدار الشاعر على القريض، فقد راض جياده - في ما يبدو - زمانا طويلا... وانظر إلى بيت الاستهلال «... حتى القصيدة»، ألا تشير «حتى» مسبوقة بهذه النقط إلى تفكير وتأمل طويلين في أمور شتى جرت - أو تجري - على غير ما يسرّ أو يرضي؟ ألا ترى أن الشاعر قد أرمضه ما يراه من حوله أو يسمع به، فإذا به يهتف «... حتى القصيدة من حداثتها خلت» فكأنه قال: كلّ شيء خلا مما يسرّ، ورمز كتابيا لهذه الأشياء بهذه النقط، ثم استأنف «حتى القصيدة...» لقد أصاب القصيدة ما أصاب غيرها. ولعلك لاحظت أن الشطر الثاني جاء تكرارا معنويا للشطر الأول، وقد خالطه طعم «الفجيعة». فنحن إذن في سياق الأهوال والفجائع التي تراكم بعضها فوق بعض، فتفاقمت حتى وصل مذاق الفجيعة المر إلى القصيدة فخالطها، وتسرّب في عروقها. ولعلّ الإحساس بوطأة هذه الفجائع الممتدة في سياق طويل قبل بدء القصيدة هو الذي أدى إلى «انحراف» في تقليد شعري أصيل من تقاليد القصيدة القديمة، فجاء مطلع القصيدة خاليا من «التصريع» الذي لا يكاد يعرى منه مطلع من مطالع القصائد العربية القديمة على نحو ما هو معروف شائع.

فإذا نظرت - بعدئذٍ - في هذا التناص القرآني الجميل، أدركت أن هذا الشاعر قد ركب حزون الشعر الغليظة زمانا، وراضها حتى غدت كالأرض الميثاء. ولست أدري أتماهت القصيدة مع هذه الآيات القرآنية، أم تماهت هذه الآيات القرآنية معها، فغدت جزءا من النسيج الشعري لحمة وسدى؟ لقد تناصت القصيدة مع ثلاث من قصار السور هي: سورة الفلق، وسياقها هو سياق الاستعاذة من الشرور، وسورة المسد، وسياقها هو سياق الدعاء والتأنيب والوعيد، وسورة الإخلاص، وسياقها هو سياق التنزيه. وقد غذّت هذه السياقات جميعا سياق القصيدة، وطبعته بطابعها، أو قل إذا شئت: إن سياق

القصيدة. وفيه كثير من الدعاء والتأنيب والوعيد والاستعاذة من الشرور. قد امتصّ هذه السياقات جميعا، وتغذّى برحيقها الفواح، فتماهت السياقات جميعا في سياق واحد.

ويُوظّف «عبد المحسن مسلم» فريضة «الحج» توظيفا فنيا راقيا، فيخرج بها من سياقها الديني الجليل إلى سياق «التهكم والسخرية»، كاشفا بذلك عن رؤيته للحكام العرب، ونقده لهم نقدا مرّا لاذعا يموج بالقسوة التي توشك أن تكون فتكا، وبالغضب الذي يوشك أن ينقلب شواظا يحرق هؤلاء الحكام. وتصدر رؤية هذا الشاعر عن روح دينية مشبوبة لا ينقصها الإخلاص، بل ينقصها النفاذ والاتساع، يقول [٤٦]:

فإذا دعت للحجّ «أمْريكا» فهم
من أول الحُجّاج والزوّارِ
فهناك «بيت أبيضٌ» طافوا به
وبكَوْا على أعتاب تلك الدار
وتمسّحوا بترابه وبأهله
وتضرّعوا ودعوا على الكفّار
وتوسّلوا برئيسه وكأنّهُ
من أهل بدرٍ أو من الأنصار

وكتب «حيدر محمود» قصيدة قصيرة سماها «نشيد الغضب»، وهي خليقة بهذا الاسم حقا، إنها نشيد حماسي ثائر صاخب الرنين، يقول [٤٧]:

أقرأ «الفاتحة»....
وأصلّي على دمهم...
.....
.....
أقرأ «القارعة»...
وألملم عن ثغر أمي السنابلَ
أزرع في صدر أمّي القنابلَ
.....
إنه موسمُ النار فانتشري يا جدائلَ أمي
جحيمَ غضبْ

وَلِدي كلَّ يومٍ يداً من لهبْ

.....

.....

فإن بلغ الفطام لهم رضيعٌ

يخرّ بنو العروبة صاغرينا

أقرأ «الزلزلة»....

وأصيح بملء دمي، وأصيح بملء فمي:

تُولد الآن في وطني قنبلة...

ستفرّخ سبعَ قنابل،

في كل واحدة مئةٌ،

فلتباركْ يدُ الله كلَّ يدٍ من لهبْ

إذا كانت «الفاتحة» تأتي في سياق الموت غالبا، فإن الشاعر قد جاء بها في سياق موت خاص هو الاستشهاد في سبيل الله والوطن، فصلّى على دماء هؤلاء الشهداء، وبارك الرحم التي ولدت هذه «الأنفس الجامحة». ثم افتتح مقطعي القصيدة الآخرين افتتاحا يحمل سياقه القرآني التهويل والوعيد والحساب الصارم، ناقلا هذا السياق من زمنه الديني - وهو يوم القيامة - إلى سياق تاريخي راهن هو زمن الانتفاضة، وبذلك اكتسب زمن الانتفاضة بعدا دينيا يتحقق فيه وعد الله للشهداء، وغدت الآصرة بين مقطع الافتتاح وبقية القصيدة آصرة الرحم القريبة، وتحققت للقصيدة وحدتها العضوية. ويملأ الشاعر سياق القارعة والزلزلة بما يوائم سياقهما القرآني ويجانسه، فيزداد السياق هولا ورعبا ووعيدا يكاد يأخذ بالنواصي. وانظر إلى معجم الشاعر تَرَ ما أُحدّثك عنه يملأ أرجاء القصيدة، فهو معجم القنابل، ومواسم النار، وجحيم الغضب، واللهب، والدماء،... بل إن هذه القنابل تتناثر في كل صوب حتى تكاد تحبس الأنفاس خوفا، وألسنة النار أو اللهب توشك أن تأتي على كل شيء!

وقف قليلا على هذه السنبلة القرآنية التي صارت بين يدي الشاعر «قنبلة»، وراحت تتكاثر حتى ملأت أرجاء المكان، ففي كل سنبلة/ قنبلة سبع قنابل، وفي كل واحدة منها مئة قنبلة... فتأمّل. وإذا كان سياق السنبلة في الآية القرآنية هو سياق الحضّ على الإنفاق في سبيل الله، فإن هذا السياق قد غذّى سياق القصيدة، وطبعه بطابعه، وغدا بذل الأرواح في هذه



الانتفاضة إنفاقا في سبيل الله يحضّ عليه الله والشاعر معا، ويكتب الله على نفسه لهؤلاء المنفقين المناضلين أن لهم الجنة، وعدا في التوراة والإنجيل والقرآن. لقد ظل الطابع القرآني يُغذي سياق القصيدة منذ مطلعها حتى أوشك أن ينقلب سياقا دينيا صرفا، أو قل - إذا توخيت الدقة - لقد غدا مفعما بهذه الروح الدينية الثائرة المشبوبة، وكشف عن رؤية الشاعر الدينية العميقة. وفي هذه القيامة الصغرى أذّن مؤذن ألا لعنة الله على المتخاذلين في «تناصّ مقلوب أو ضدي» مع «عمرو بن كلثوم» في معلقته:

إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ
تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

ولكن الشاعر - كما ترى - وظّف هذا التناص توظيفا ضدّيا، فقال «إذا بلغ الفطام لهم...»، فكشف بذلك عن رأيه في الموقف العربي من الانتفاضة، ورآه موقف الذل والعجز والهوان.

وتتناص قصيدة «فراس عبد المجيد» مع قصيدة «الخيول» لـ «أمل دنقل»، يقول (٤٨):

دمُنا تأجّج في العروقِ
وفي جوانحنا اتّقدْ
لكنّ خيلَ الراكبين تقاعستْ
وتدافعتْ للخلفِ
تمسح كلَّ آثار السنابكِ
في الرمالْ
من قبل بدء الاقتتالْ!
وذيولُها استرختْ مكانسَ
بعدما دفنتْ نشيدَ صهيلها المكتومَ
في بحر الكمدْ

إذا نظرنا إلى هذا التناص - كما فعلنا سابقا - من منظورين دلاليين هما: منظور المماثلة ومنظور الاختلاف، رأينا أن رؤية الشاعرين للواقع العربي رؤية قومية، ولكن الرؤيتين تختلفان عمقا وشمولا. فكلاهما جمّ الإنكار لما يراه: لقد قعد العجز بالعرب، وصاح بهم صائح الخوف، فانقلبوا على تاريخ أمتهم المجيد الذي صنعته البطولات، وتدثروا برداء الخنوع والمسكنة! ولكن التعبير عن هذه



الرؤية القومية لم يكن من صعيد فني واحد لدى الشاعرين، فلقد قال «فراس عبد المجيد» قولا لا يخلو من ملاحة وجمال، ولكنه لم يقوَ على تفجير طاقة الرمز، وعرضه في معارض تاريخية واجتماعية شتى تقوم على المفارقة، وتربط حركة التاريخ العربي به و... كما فعل «أمل». بون شاسع بين الشاعرين، شاعر يستمدّ رمزه من تراثه العريق، وينفخ فيه الروح دفّاقة، ويسوّيه على مهل، ويُشهد عليه السمع والبصر والفؤاد... ويُوظّفه للتعبير عن رؤية شاملة ثاقبة، وشاعر يستهويه هذا الرمز الخصب، فيتخذه وسيلة فنية للتعبير عن رؤية صادقة ينقصها الشمول والنفاذ. لقد تقاصرت ظلال هذا الرمز، وانكمشت أطرافه، فعاد شجيرة يانعة الخضرة بعد أن كان دوحة عظيمة وارفة الظلال.

د ـ التكرار:

يهيمن هذا المسلك الأسلوبي على كثير من هذا الشعر، فكأن ألسنة هؤلاء الشعراء تسترطب به، وكأن آذانهم تذوق في سلسبيله سُلافة الغناء. وهو ضروب شتى في القصيدة الواحدة أحيانا، وفي هذا الشعر كل حين. يقول «منصور زيطة»[٤٩]:

محمدُ مُتْ لعلَ الموتَ يُحيي
كرامةَ من أضاعوها فضاعوا
محمدُ متْ لعلَ الموت يُبكي
عيوناً في مآقيها الضياعُ
محمدُ متْ لعلَ الموت يَهدي
شياطيناً يُراقصها المتاع
محمدُ متْ لعلَ الموت يُلغي
مواثيقاً بها دمنا يُباع
محمدُ متْ لعلَ الموت يُجلي
خيانتنا إذا سقط القناع
محمدُ متْ لعلَ الموت يسقي
قبوراً تحت قبتها السباع
محمدُ متْ لعلَ الموت يغدو
أعاصيراً يُفجَرها الجياع

إن تكرار «النسق اللغوي» على هذا النحو الصارم يعدّ «انحرافا» عن الشائع المألوف، ويحيي في الذاكرة سياق حرب «البسوس» الجاهلية التي اعتزلها «الحارث بن عُباد»، وحاول إصلاح ما بين الحيّين «بكر وتغلب»، فقتل «المهلهل» ابنه «بجيرا» في قصة طويلة، فنفض يديه من الصلح والعزلة مضطرا، وأعلن أن «لا بد مما ليس منه بد» في قصيدته اللامية المشهورة، وفيها يقول: «قرّبا مربط النعامة مني...»، وهو يكرّر هذا الشطر، بل يسرف إسرافا شديدا في تكراره معبّرا بذلك عن موقفه الحاسم، وإصراره العنيد على القتال.

وإذن فتكرار هذا النسق اللغوي في قصيدة «منصور زيطة» يعبّر عن موقف حاسم من القضية، وعن إيمان لا يساوره رسيس من الشك في هذا الموقف، وإذا كانت النعامة - وهي فرس الحارث - قد تحوّلت في سياق الكناية المتكررة إلى «رمز للحرب»، فإن كلمة «الموت» قد تحوّلت في سياق قصيدة «منصور» إلى «رمز» للخلاص، وتحوّل «محمد» إلى رمز لكل «شهيد»، ولهذا السبب أناط الشاعر بهذا الموت وحده القدرة على الفعل والتغيير، فهو الذي: يُحيي، ويُبكي، ويَهدي، ويُلغي، ويُجلي، ويسقي، ويتحول أعاصير تعصف بهذا الواقع الدميم، وتغيّر ملامحه. لقد نفض هذا الشاعر يديه كلتيهما من كل شيء ما عدا الموت أو الشهادة، فكأنه كان ينفضهما من تراب المراوغة والزيف أو من ماء غير طهور علق بهما هو ماء الذل والعجز والهوان... وهو بتكراره لأداة «التمنّي» يحاول أن يطرد وساوس الضعف واليأس، ويقوّي إيمانه بفعالية الموت. لقد غذّى سياق النسق الشعري القديم سياق هذا النسق الشعري المعاصر، فعزّز الإيمان بفكرة البطولة والشهادة، ونزع من النفوس خديعة الصلح المراوغ الذليل، وأذّن في الناس:

إذا لــــم يكــــن إلاّ الأســـنــــةُ مـــــركــــــبـــــا

فــــمـــــا حـــــيـلـةُ المضطرِ إلا ركــــوبُهـــــا

وتبدو هذه القصيدة أشبه بقصيدة رثاء حماسية من شعرنا القديم في وضوحها ونبرتها العالية، وفي تداخل معاني الرثاء ومعاني الحماسة فيها، ولكنها تختلف عنها في أمور شتى.

وتعلو النبرة الحماسية في قصيدة «منذر المصري»، وتعزّز هذه النبرة ضروب شتى من التكرار تلائم هذه الحماسة، يقول متحدّثا عن فتيان الانتفاضة [٥٠]:

فإن لم تعلُ قامتُهم
فهاماتُهم هدىً فارعْ
وإن لم يسمُ منطقُهم
فإن بيانهم جامع
وإن لم يقوَ ساعدهم
فجرأتهم لظىً لاذع
ألا يا ربِّ أنصرهُم
فأنت القادرُ الواسع

يَتكوّن النسق اللغوي هنا من جملة الشرط وجوابه ـ مع اختلاف يسير جدا في البيت الثاني ـ، ويأتي فعل الشرط في الأبيات كلها صدرا، ويأتي جوابه في الأبيات كلها عجزا في مكافأة شكلية واضحة. وتعزز بنية الجملة شرطا وجوابا هذه المكافأة الشكلية لأنها قائمة على التوازن والتضاد، أو قل: على التضاد المتوازن ظاهريا، فكل شرط سلبي يكافئه جواب إيجابي، فكأن الشاعر يلتمس العزاء لنفسه ولهؤلاء الفتيان من جراح الواقع وانكساراته. ولكن هذه المكافأة الشكلية لا تلبث أن تتبدّد وتتلاشى حين ندقّق النظر في البناء اللغوي نفسه، فهذا الواقع التاريخي الراهن المثقل بالخيبة والانكسار والعجز هو واقع تعبّر عنه الجمل الفعلية، ومن طبيعة الأفعال التغيّر والتحوّل، وإذن هو واقع متحوّل من دون ريب، بل إن الشاعر عبّر عن هذا الواقع بصيغة المضارع المسبوق بـ «لم» ـ وهي حرف جزم ونفي وقلب ـ فكأنه عبّر عنه بالفعل الماضي، وكأن هذه السلبيات جزء من الماضي، كانت وكان وانتهى الآن أو كاد كل شيء، أو قل: هو في سبيله إلى التغيّر والتحوّل، ومن هنا جاء هذا الدعاء «ألا يا ربِّ أنصرهم...» في سياق التحول المنتظر. وأما هؤلاء الفتيان فحقيقتهم ثابتة، ولذا عبّر الشاعر عنهم بالجمل الاسمية التي تفيد ثبات الحالة وعدم تغيّرها، وأكد بعض هذه الجمل بـ «إنّ» فزادها رسوخا، أو جاء بالخبر موصوفا فزاد في استقراره. وإذن ليس ظنا أن نزعم أن هذا الشاعر يحلم بالنصر، ويحسّه إحساسا غامضا، وينتظره مشتاقا... وليس غريبا أن يختم قصيدته بقوله:

وتُفلتُ صرخةٌ منّي
أنا راجعٌ، أنا راجعْ

ودع عنك ما في هذه الصرخة من نثرية قاسية، ومن تسكين ما حقّه الرفع، وانظر إلى هذه الجملة المتكررة «أنا راجع، أنا راجع»، وقل لي: ألست ترى الغبطة تسري في عروقها، أو ليس يبدو الشاعر كأنه يروي ما سيقع حقا؟! وربما كان هذا هو سبب تسكين كلمة «راجع»، فكأنه يرويها على الحكاية كما هي.

ويكون التكرار أحيانا لازمة لغوية تتردد في مواطن محدّدة في القصيدة، وبذلك تتحول اللازمة اللغوية إلى ركيزة بنائية ينبثق منها المقطع الشعري، أو ينضوي تحت جناحيها، وقد تكون البؤرة التي تنبثق القصيدة منها، أو الأساس الذي يمنع القصيدة من التشتت، ويحقق تماسكها ووحدتها إذا أحسن الشاعر توظيفها.

يقيم «مأمون الرشيد نايل» في قصيدته «الشهيد» [51] موازاة رمزية مضمرة بينه وبين الشهيد «محمد الدرة»، فتحسّ أننا أمام ذات عاجزة جريح ترثي نفسها، ثم تردف هذا الرثاء برثاء الشهيد، فإذا نحن أمام فقد لاذع يمتدّ من الخارج إلى الداخل، فتتماهى الذات والموضوع، وترقّ لغة هذا الشاعر وتصفو حين يتحدث عن نفسه، فتكثر فيها الألفاظ العاطفية الانفعالية الريّا بالمشاعر والأحاسيس، فكأن معجمه اللغوي هو معجم الغزل العذري أو معجم شعر الحنين، ويشيع التكرار في هذا الحديث شيوعه في الغزل العذري أيضا، فكأننا أمام حبيب مفجوع بحبيبته، أو أمام عاشق طوّحت به الغربة، والتوت دونه مقاصد الدروب، فانكفأ على نفسه وقد غالها الحزن والحنين يجهش بشعر كأنه البكاء... يقول:

فماذا تقول وأنتَ خيالٌ
يقرّحَ جفنيكَ طولُ السهرْ؟
تموت بحسرة نامٍ غريبٍ
وحزنٍ يُذيب فؤادَ الحجر
فماذا لديكَ سوى دمعةٍ
تسيل على مُهجةٍ تُحتضَر؟
وماذا لديك سوى زَفرةٍ
تُودّع سيفاً هوى وانكسر؟
وماذا لديك سوى حُرقةٍ
تحنّ إلى أملٍ مُنتظَر؟

هذا رثاء تنفطر له القلوب... وانظر إلى النسق اللغوي المتكرر، وما فيه من تجريد بلاغي متكرر يعبر عن انشطار الذات الشاعرة، ويعبر تواليه عن تشظّي هذه الذات، فهي ـ كما يعلن الشاعر نفسه ـ شظايا، إنها دمعة وزفرة وحرقة. ثم انظر إلى كرّ الجواب على السؤال ومصادرته، وأرجو ألا يغيب عنك ما في هذه الأسئلة المتلاحقة من تعميق لمشاعر النفي والتقرير، وتكثيف لمواجع الشكوى. وفي هذا الغناء الحزين أمورٌ كثيرة أخرى تستحق النظر... وقد تقول: أليس من حق هذا الشعر، وحق بعض الشعر الذي مضى القول فيه أن يكون في مستوى «الإبداع الشعري» من هذا البحث؟ وأقول: بلى... لو حافظ أصحاب هذا الشعر على هذا الطراز من القول في القصيدة كلها... ولو فَلَيْتَ هذه القصائد التي راقك بعضها أو أبعاض منها لرأيت أن كل واحدة منها متفاوتة النسج. ولقد أعلم أن قصائد كل مستوى من هذه المستويات الفنية متفاوتة في جودتها، ولكنه تفاوت لا يخرج بواحدة منها ـ في ظنّي ـ إلى مستوى آخر غير الذي هي فيه.

فإذا وصلتُ ما انقطع من حديث هذه القصيدة قلت: لم يكد الشاعر يفرغ من بكاء الذات ورثائها حتى صار إلى بكاء الشهيد ورثائه... لقد ظل السياق واحدا في القصيدة، ولعلّ هذا هو السبب في عدم التحول عن وزن «المتقارب» إلى بحر آخر على الرغم من انتقال القصيدة إلى «شعر التفعيلة». وقد بدأ الشاعر هذا القسم من القصيدة بلازمة لغوية، وكرّرها في بداية كل مقطع مع تحوير دالّ في المقطع الثالث، وهذه اللازمة هي «غَضّا مضى» محدثا تغييرا في التفعيلة الأولى يسميه العروضيون «العلّة الجارية مجرى الزحاف»، وهو تغيير لا يقتضي التكرار على وجه اللزوم. ولقد حاول هذا الشاعر أن يجعل هذه اللازمة ركيزة بنائية تحتضن المقطع أولا والمقاطع كلها ثانيا، فطفق يصوّر مضيّ هذا الطفل أو نومه، ويخاطب من حوله، ويدعوهم إلى أن يعدّوا له المهد حتى ينام وديعا دونما مزعجات، أو طفق يخاطبه، ويصوّر معاناته وآلامه، ويتحدث عن الصهاينة ومزاعمهم الباطلة، ولكنه كان يكثر من الالتفاف والتعليق، فلم يستطع أن يجعل من هذه الركيزة البنائية حاضنة لكل ما قال، لنستمع إليه:

غضاً مضى

يلوذ بحضن دفيءٍ ويرنو

بعينٍ إلى هوةٍ مظلمة

وديعاً تَمدَّدَ

بين أزيز رصاصٍ حقودٍ

وبين فحيح يدٍ مجرمة

وحار ابنُ خلدونَ

لم يدرِ ما الفرقُ

(رغم مقدّمةٍ مُلْهِمة)

بين البداوة في الأهلينَ

وبين التحضُّر في العولمة

فأنا أظن أن حديثه عن ابن خلدون هو تعليق غير موفّق لسببين: أولهما هو نزعة الشرح والتفسير، وهي نزعة بعيدة عن روح الشعر، وثانيهما هو عجز الركيزة البنائية عن احتضان هذا التعليق لأنه فائض عن الموقف.

ولكن الشاعر يوفق توفيقا ملحوظا في المقطع الثالث الذي تتغيّر فيه اللازمة بعض التغير، فتصبح: «غضّا توارى»، ووظيفة هذه اللازمة ههنا هي أن توصد الباب وراء هذا الشهيد، وأن تصرف الناس إلى التفكير في المستقبل، وهذا ما فعله هذا الشاعر:

غضاً توارى

فماذا فعلنا

لدرء خطوبٍ

وتفريج غُمّه

وماذا

أعدَّ

أولو الأمر فينا

لكلِّ زمانٍ وكل مهمَه

أيُصبح ما أجمعوه بليلٍ

ضجيجَ كلامٍ

وضوضاءَ قِمَه

فأيُّ خنوع

وأيَّ خضوع

وأيَّ ركوع وأيَّ مذمّه

وكيف نمدّ يداً بالسلامِ

لمن نقضوا كلَّ عهدٍ وذمّه

وكيف نمدّ يداً بالسلامِ

وأيديهمُ في الدِّما مُستحمّه

ولا تلبث صورة هذه الدماء أن تستحضر من جديد بطريق التداعي طيف هذا الشهيد، فإذا بالشاعر يعلن:

فبورك هذا الدمُ المستباحُ

بليلة نحسٍ مضت مُدلهمّه

يُجدّد آمالَ شعبٍ أبيٍّ

ويجمع بالحزن... أشلاءَ أمه

ويجمع بالحزن... أشلاء أمه

ولعلك الآن تدرك سرَّ هذا الحزن الضرير الذي افتتح به الشاعر قصيدته، إنه واقع هؤلاء العرب الذين هم «أشلاء أمة»، ولعلك لاحظت كيف اختلف نسيج القصيدة، فجنح إلى المباشرة والحجاج والإنكار وما يشبه الصياح.

ومن ضروب «التكرار» في هذا الشعر تكرار النداء، وتكرار القسم، وتكرار فعل الأمر، وتكرار الصيغة، فمن تكرار النداء قول «حمدي هاشم نافع» [٥]:

عفواً صغيري يا شهيدَ الغدرِ

يا ألقَ الشموسِ الراحلة

يا وجه «مريمَ» حين تذرف دمعةً وقرنفلة

يا ضوء طه والمسيح يلوح فوق السنبلة

ولا أظنك تخطئ إذا قلت: إن ظاهرة النداء هنا تشكل «انحرافاً» عن المألوف، فليس من الشائع أن تتلاحق هذه الظاهرة كل هذا التلاحق، وإذن ينبغي أن نكشف عن دلالة هذا الانحراف بعيداً عن وظائف النداء المعروفة. ولست أرى دلالة لها سوى التعبير عما في النفس، ومحاولة إشباع الحواس جميعاً، فكأن الشاعر يخاطبه ليعبر عما يعتلج بين جوانحه من مشاعر الحب والعطف والإحساس بالظلم والحزن على الجمال الغارب، والنقاء المكلوم و...

ولقد استدعت هذه الكثافة العاطفية للتعبير عنها أن تمتد ظاهرة النداء لتشمل المعنويات والرموز الدينية والطفولة والشموس والقرنفل، لعلّها تُشبع حواس هذا الشاعر الذي يستمتع بهذا التكرار ويستطيبه.

ومن تكرار «القسم» قول «محمد الحسن منجد» [٥٣]:

قسماً بدرّة بالدماء زكية
تروي سنابلَ زرعكم تخليدا
بالحافظين عهودَ من عشقوا الثرى
بمكبّرين يدمدمون رعودا
بالحاملين النارَ بين ضلوعهم
يتواثبون على العدوّ أسودا
لنمزّقنَّ الغدرَ لو بأظافرٍ
بأكفٍّ من لبسوا الدماءَ برودا

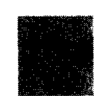
والقسم ظاهرة فنية نفسية منذ اشتعلت نار الشعر العربي أول مرة، ولعلك تدرك سياق هذا القسم من «المقسم به»، فهو الشهيد ودماؤه الزكية، والحافظون عهود المناضلين، والمكبرون كأن أصواتهم الرعود، والذين تتأجج نار الثورة بين جوانحهم كأنهم الأسود. فالسياق سياق تهديد ووعيد وتربّص تتجلّى فيه نفسية هذا الشاعر الثائر الغاضب. ولعلك تلحظ أن سورة الغضب الذي يتلاحق حمما هي التي جرّدت هذه الأقسام (جمع قَسَم) من أدوات الربط، فلم يعطف الشاعر أيا منها على الآخر، وإذن ليس غريبا أن يأتي جواب القسم عنيفا صاخبا يمزق الغدر والغادرين بالأظافر إذا عزّ السلاح.

ويتلاحق «التكرار» صفوفا في «نشيد الانتفاضة» لـ «جميل إبراهيم علوش» [٥٤]، يقول:

من ليل الأيام السود
من تعس الحظ المنكود
من خيمة عانٍ مكمود
من سجنٍ سُدّ على الأحياءْ
هبّتْ كالعاصف كالإعصارْ
ماجت كاللجة كالتيارْ

وتحـدّت شـمـشـونَ الجـبـارْ
وبـراثـنَ قـوتـه العـمـيـاءْ
من قلب القـدس إلى يـافـا
أطيـافٌ هـزّتْ أطيـافـاً
أسـيـافٌ شـدّتْ أسـيـافـا
وتعـالت بـالنصـر الأنبـاءْ

وأحسب أن الشاعر قد وُفّق في تسمية هذه الرباعيات «نشيد الانتفاضة»، فكل ما فيها خليق بهذا النشيد، ولقد أعلم أن «مشطور المتدارك» نادر الاستعمال، فهل آثر هذا الشاعر هذا الوزن ليعبر عن حالة نادرة؟ ولعل أسماء المتدارك تكشف عن طبيعته، فمنها «الخبب» وهو أشهرها، والخبب ضرب من عدو الخيل السريع، وخبّ الفرس أي نقل أيامنه وأياسره جميعا في العدو، ومن أسمائه «ركض الخيل»، و«ضرب الناقوس». وحسبك بهذه الأسماء دلالة على طبيعة هذا البحر. وإذا كان تكرار النسق اللغوي في المقطع الأول يوحي بالثبات، وتُراكم دلالات الألفاظ فيه مشاعر الاكتئاب والحصار والتشرد والنكد في النفس، فإن تكرار النسق اللغوي في المقطع الثاني يعصف بذلك الثبات، ويذرو تلك المشاعر كالإعصار، بل يبتلعها في جوفه كالتيار، وتنهض بنيته الفعلية التي يُراكم الشاعر صفات فاعلها أو مشابهاته بهذا العصف والتبديد، ويتسع مجال هذه البنية الدلالي، ولكنه - على اتساعه - يتجانس ويتكامل، فهو الهبوب العاصف، والموج الهادر، والتحدي، فكأن الشاعر قد بنى المقطعين معا بناء قائما على المفارقة والتضاد. ومما زاد في جمال المقطعين هذا التشويق الذي أحدثه المقطع الأول، فالسامع - ولا أقول القارئ لأن السماع أليق بالنشيد من القراءة - ينتظر معرفة مصير هذا النسق، أو معرفة «المتعلَّق به» باصطلاح النحويين، فلا يكتشف ذلك إلا بقول الشاعر «هبّت»، ونرى الشاعر يسكت عن ذكر الفاعل - وهو الانتفاضة - فكأنه أشهر من أن يذكر! أفلست ترى كيف يقوّض هذا العصف الجميل (النسق الثاني) هذا الواقع الدميم الكالح (النسق الأول)؟ وكيف يُعزّز تكرار لفظ «السيوف» قوة هذا العصف، فتتعالى الأصوات مؤذنة بالنصر المبين؟



الإبداع الشعري/الرؤية الفنية

الشعر بناء رمزي يقوم على تقويض الدلالة المستقرة المألوفة وإهدارها، وخلق دلالات جديدة تنمو فوق أنقاض الدلالة القديمة، أو قل: يقوم على العبث بالعلاقة بين الدال والمدلول. وتتحدد شعريته بمقدار احتفاله بالدال، وتحريره من أسر دلالته القديمة. إنه رؤية فنية للعالم لا تقدّمه لنا كما هو، بل تعيد صياغته وترتيب أشيائه وأحداثه ومخلوقاته حسب عمقها وشمولها ونفاذها. وقد رأينا «شعر الرسالة» يحافظ محافظة ملحوظة على التوازن بين الدوال ومدلولاتها، ولذا ظلّت الدلالة المألوفة المستقرّة بارزة فيه، فكأن أصحابه لم يكن يهمّهم من شجرة الشعر سوى ثمرة المعنى التي تذوّقها الناس وألفوها.

ورأينا «الشعر بين الرسالة والفن» يميل ميلا ملحوظا إلى هزّ العلاقة بين الدوال ومدلولاتها وزعزعتها، ولذا تصدّعت هذه العلاقة بعض التصدّع، ونمت بجوارها أو فوق صدوعها دلالات جديدة، فكأن أصحابه أرادوا لشجرة الشعر أن تنمو وتخضر، ولثمرة الدلالة أن تفارق مذاقها القديم بعض المفارقة، فيذوق الناس من طعمها ما لم يألفوه كل الألفة...

وأما أصحاب «الإبداع الشعري» فقد حرصوا حرصا واضحا على إهدار الدلالة القديمة، وخلق دلالات جديدة أو شبه جديدة ما استطاعوا، فاحتفلوا بالدوال احتفال الساحر بأدوات سحره... لقد أدركوا أن شجرة الشعر كلّ واحد وإن تعددت أجزاؤها، وأن ثمرة الدلالة تفيض من هذه الأجزاء مجتمعة كأنها الظلال أو الأريج أو الخضرة العميقة أو المنظر أو... أو... فانقطع كلّ إلى قصيدته كما ينقطع عاشق إلى محبوبته: يتملاّها، ويردّد النظر فيها، ويمشّط ضفائرها، ويسوي بيديه وعينيه وقلبه ما قد يراه فيها من عيوب لعلها تكون كما قال شاعر قديم:

يُربي على حسن الغواني حسنُها

ويزيد فوق تمامهنّ تمامُها

وقد حقّق هؤلاء الشعراء لقصائدهم - على تفاوت بينهم - حظوظا واسعة من صفاء التعبير ورشاقته، ومن السرد المتدفق العذب، وتفننوا تفننا طريفا في زاوية الرؤية التي نظروا منها إلى موضوعهم، وفي خلق عوالم شعرية رمزية توازي الواقع وتفارقه في آن، أو قل - بتعبير أدق -: تنقّح هذا الواقع، وتنفي عنه دمامته، وتعبر عن الناهض فيه، وتتنبأ بالقادم، فكأنها مزيج من الواقع والحلم معا.

وقد تغري هذه القصائد بالوقوف عليها واحدة واحدة، ولكن النظرة المنهجية لا تقتضي ذلك، وطبيعة هذا البحث لا تسمح به، ولذا قد يكون الأقرب إلى الصواب - إن لم يكن الصواب عينه - أن نتحدث عن سمات هذه القصائد وخصائصها المشتركة، وأن نُومئ في تضاعيف القول إلى قدر من الملامح الفردية، إذا رأينا ضرورة لذلك، ولعل أبرز تلك السمات والخصائص هي:

١ - إحكام بناء القصيدة.
٢ - براعة مقاطع الاستهلال.
٣ - رموز نامية، وتحوّلات خصبة.
٤ - التصوير الفني الآسر.
٥ - التناص الخصب.
٦ - التكرار.

وليس يخفى ما بين هذه الخصائص والسمات من التداخل والاشتجار حتى ليبدو الحديث عن أيّ عنصر منها متعلّقا - على وجه الضرورة واللزوم - بالحديث عن عناصر أخرى، وإنما اصطنعنا هذا التفريق رغبة في إبراز كل عنصر وتسليط الضوء عليه، واستجابة لمقتضيات المنهج الذي بنينا عليه هذه الدراسة. وليس يخفى - مرة أخرى - أننا لم نفرض هذه الخصائص والسمات على القصائد، لكننا استنبطناها منها بعد تأمل طويل، ومراجعة دقيقة جادّة.

١-إحكام بناء القصيدة:

يبدو بناء القصيدة في معظم هذا الشعر بناء محكما، فهي تصدر عن موقف واحدٍ، وتدور في فلكه، فكأنه محورها الذي تدور حوله، وتظل حركتها مرهونة بحركته دون أن يعتريها مايجعل منها أبعاضا متشرذمة مشتتة. وقد تنبثق القصيدة كلها من رمز يلوح في أولها، ويمضي الشاعر في تنمية هذا الرمز إلى آخر القصيدة محققا لها الوحدة العضوية. وأنا أعرف أن الرومانسيين ومن بعدهم درجوا على تشبيه العمل الأدبي بالكيان العضوي الذي ينمو كما تنمو الشجرة من البذرة أو الإنسان من الخلية، وتترابط أجزاؤه ترابط أغصان الشجرة أو ترابط أعضاء الإنسان...

وأعرف أن «نظرية النص» قد قلبت هذا التشبيه، واستبدلت بالكائن العضوي الشبكة التي لا نهاية لخيوطها وعلاقاتها من دون تفاضل بين هذه الخيوط [٥٥]، لكنني ـ على معرفتي هذه ـ لم أزل أعتقد أن القصيدة/ الشجرة أجمل من القصيدة/ الشبكة، وأوقع في النفس، وأنه ليس ثمة ما يمنع من النظر إلى هذه الشجرة بوصفها كلا واحدا لا تفاضل بين أجزائها. ولم أزل أعتقد أيضاً أن فتح الدلالة على فضاء لا حدود له يتحول فيه المدلول إلى دال، وتتحول القصيدة إلى دوالّ فقط هو أمر يعبث بالوجود الموضوعي للنص، ويبدّد صلابته، فيتلاشى... كأن النقد لم يكتف بموت المؤلف فأردفه بموت النص، ورفع القبعة وانحنى أمام الناقد سيد الموقف الأوحد! ولم أزل أعتقد ـ مرة ثالثة ـ أن النقاد قد أفرطوا في تقدير شأنهم وشأن النقد.

ومن هذه القصائد التي تبزغ من «الرمز» وتتنامى، قصيدة «مشاهد من رام الله» [٥٦] لـ «شادي صلاح الدين»، فقد جعل هذا الشاعر «العصافير» رمزا لـ «فتيان الحجارة»، وهو رمز موفق لقربه من الوجدان الشعبي، ودلالته الثرة على البراءة والجمال والضعف و...، ومضى ينمّيه خالقا مفارقة قاسية بين هذه العصافير وجيش الاحتلال، وختم هذه القصيدة البديعة بتصوير موقف العرب من هذه العصافير تصويرا شديد الاقتضاب لكنه مفعم بالدلالة والإيحاء، يقول:

يقولون: لولا الحجارة كنا هلكنا جميعاً.
فتحيا العصافير.
لكن عليها بأن تتخفَّفَ في قصفها للعدوِّ.
فإن العصافير أحلامها جامحه.
عصافير
لكنها
جارحه

وتنهض قصيدة «الطيور تموت محلّقة في الفضاء» [٥٧] لـ «فرغلي رمضان الخبيري» على نجوى عذبة صافية يتخلّلها حوار متوهم بينه وبين حبيبته التي يراها في الحلم، وبذا تكتسب الحبيبة دلالة الحلم نفسه. يبدأ الشاعر قصيدته بتصوير حلمه تصويرا بديعا يقول:

رأيتك في الحلم
جرحاً وأغنية وطيوراً تسافر في الليلِ،
كان النهار بعيداً، وكانت مضاربنا في الخريفِ
وموحشةً كانتِ الدربُ،
هشاً بصيصُ المصابيحْ
ومخلبةُ الريحُ تُنشبُ في أذنيَّ دويَّ الفحيحْ
وبيني وبين المتاريسِ،
ساقان ناحلتان، وهذا الفضاءُ الفسيحْ
وأعيُنهم من وراء البنادقْ
فمن يملك الجرأةَ يا قلبُ حتى يمرَّ إلى بيته عند بدء التراشقْ
ومن يحمل القلبَ للدربِ
من يحمل الدربَ للقلبِ
من يحمل الدربَ والقلبَ في راحتيه «لرهط الأحبّ»
لعل له أن يرفرف لو مرة بين سرب البلابلْ

ودع عنك ما في هذا الشعر من عذوبة الغناء الراشح بالحزن، وانظر إلى هذا التصوير الرمزي البديع، فالحبيبة جرح وأغنية وطيور تسافر في عتمة الليل، ونهار النصر بعيد، والوقت خريف، والدرب موحشة، والضوء بصيص هش، والريح تنشب في أذني الشاعر فحيح الأفاعي! أليس هذا تصويرا رمزيا ساحرا للواقع العربي؟ وانظر إلى هذا العاشق الذي يتململ وينزف شوقا إلى حبيبته التي يفصلها عنه فضاء فسيح تتربص به عيون الصهاينة من وراء البنادق، وإلى هذه الأسئلة المثقلة بالنفي والشجن والمواجع يبوح بها على مسمع من القلب... إن «رهط الأحب». وهم قوم بثينة حبيبة جميل بن معمر - هم الهوى، فلعل القدر يكتب لقلب هذا العاشق أن يرفرف بين سرب البلابل ولو مرة... مرة واحدة. وانظر إلى هذه الضفاف العاطفية التي تتدفق داخلها مياه القصيدة فتزداد صفاء وألقا. ويبدأ هذا العشق الإنساني بالانكشاف رويدا رويدا دون أن تفارقه رائحة الأنثى العاشقة، أو بوح صوتها المخضلّ بالمشاعر والأحاسيس. وها هي ذي الحبيبة ترد قائلة:

رويدك ليس الذي في الرصيف المقابل حقلَ السنابلِ
ليس الذي يتقلّبُ في الجوّ بيني وبينك سربَ البلابلِ
أنت هنا فوق حقل القنابلْ

.....

ومن جديد يقول «رأيتك في الحلم»، ويمضي يقصّ حلمه بل يصورّه، وقد اختلط فيه الدم والبكاء والغناء، وحين يخاطبها مرة ثالثة يقول:

فلملمتُ ريشي

ورتّقتُ أجنحتي

واحتملت جراحي، وأبحرتُ

كلُّ الطيور النبيلةِ تُبحرُ في الليل ضدَّ مسارِ النواميسِ

ضدَّ إراداتها

ضدَّ كلِّ مداراتها

وهي حين تباغتها طلقةٌ من وراءْ

تموت محلّقةً في الفضاءْ

....

وتحافظ القصيدة على هذا المستوى من البناء الرمزي الذي تتعاضد فيه الرموز بل تنمو، وتتغير فيه العلاقات اللغوية، فتنفض من على ريشها غبار الدلالة القديم، وتستحدث دلالات أخرى... فإذا بلغت القصيدة آخر الضفاف أو كادت، اعشوشبت في معجمها ألفاظ الحب والإمارة والثورة، وانكشفت شخصية الحبيبة وشخصية هذا الشاعر العاشق: إنها فلسطين، وإنه طفل الحجارة العنيد:

فقومي إلي أقلّدْك سيفك والتاجَ والصولجانْ

وقومي لأقرأ ما بين قلبي ودربي على راحتيكِ عهودَ الأمانْ

وأعلن كلَّ انطلاقِ حجرْ

كيف طفلُكِ، هذا الوليدُ العنيد، الشهيدُ الجديدْ

مع الحلمِ جاء لموعدهِ، وانتصرْ

وتنهض قصيدة «محمد جمال الدرة» لـ «حسن أبو أحمد» (٥٨) على «بنية المفارقة»، فهي الأساس الذي يرتفع بناء المقاطع جميعا عليه. وأجمل ما في هذه المفارقة هو عدم التكافؤ اللغوي بين حدّيها، ففي حدّها الأول تصوير تفصيلي رامز لبطولة الشهيد محمد الدرة ورفاقه، وفي حدّها الثاني إيجاز حاد صارم الدلالة يعبّر عن موقف العرب. يقول:

مَدَدٌ... مَدَدْ

صرخوا ولم ينهض أحدْ

وتمددَ الوردُ الحزينُ

من الشمالِ إلى الجنوبِ
إلى صفدْ
تسعون بدراً
يصعدونَ...
وألفُ نجمٍ يُحْتَضَرْ
دخلوا بذاكرة العبيرِ
مع الضحى..
ونداؤهم: أحدٌ... أَحَدْ

***

مَدَدٌ... مَدَدْ
صرخوا ولم ينهض أَحدْ
ومحمدٌ مازال مشتعلاً
يصيح بدمعه:
أنا سيّد الغضبِ الكبيرِ
من المحيطِ إلى الخليجِ من الرمادِ إلى اللّهبْ
من برعمٍ أغفى
إلى سيفٍ دمشقيّ ذهبْ
فتوضؤوا بالسيفِ إن السيفَ
أطهرُ من هتافاتِ العربْ

ولعلك ترى كيف تشرق اللغة وتزهو في الحديث عن أطفال الحجارة، وكيف تتلاحق هذه الاستعارات التصريحية (الورد الحزين، والبدور الصاعدة، والنجوم الآفلة) في موكب مهيب لتدخل في «ذاكرة العبير» مقترنة بـ «الضحى». وانظر إلى صورة «محمد» وكيف اجتمع فيها ماء الدمع واشتعال النار، فكأنه أحد أبطال الأساطير، ولا غرابة إذن أن يعلن أنه سيد الغضب الكبير، وأن يمتد بهذا الغضب ليوقظ بطولة التاريخ الغابر، وأن يصيح صيحة مجلجلة توقظ هؤلاء الخانعين الذين أقعدهم العجز:

«فتوضؤوا بالسيف إن السيفَ/ أطهرُ من هتافات العربْ». أرأيت أطهر من هذا الوضوء وأجمل وأغرب؟ فإذا نظرت في صورة العرب - أوحدّ المفارقة الآخر - رأيت اقتصاد القول وخموله ومباشرته ما يجعل منها نقيضا للصورة السابقة

على المستويين اللغوي والدلالي «مَددٌ ... مددْ / صرخوا ولم ينهض أحدْ» لقد اختصرهم بكلمة واحدة هي «الصراخ» أو بكلمة مكررة هي ملفوظ هذا الصراخ «مَددٌ ... مددْ» فعبَر بذلك عن حقيقة عجزهم وهوانهم، وأماط اللثام عن حقيقة وضوئهم وهتافهم، وقد أبى هذا الشاعر إلا أن يفتح كوّة في هذا الليل البهيم من العجز العربي المطبق في آخر القصيدة، فرأى خيول النار في «بردى» وشريانا من الأمل، وسمع عبير أغنية يرتاد الآفاق ويدعو بالسلامة للثورة!

٢ ـ براعة مقاطع الاستهلال:

تحدّث النقد العربي القديم عن «مطلع القصيدة أو بيت الاستهلال» وشروطه وبراعته وجودته أو قبحه ورداءته ... فكشف بذلك عن أهميته، وضرورة العناية به، ومكانته من نفس المتّلقي ... وزعم غير واحدٍ من الشعراء المعاصرين أن القصيدة هي التي تأتي إليهم أولا، وهي التي تكتبُ مطلعها، ثم يأتي دور الشاعر ليكتب بقية القصيدة ... فكأن المطلع هو هبة السماء للشاعر، وكأن بقيتها هبة منه للبشر ... وبذلك تتكشف أهمية المطلع الفائقة، فكأنه المفتاح السحري الذي تتعذّب الروح في البحث عنه فيأتي غفلة ملفّعا بأقحوان الحلم وياسمين الغبطة ... ولا غرابة في ما قال أولئك وهؤلاء، فالمطلع هو الذي يوجّه بوصلة الروح نحو منارتها الغامضة، وهو الذي يوجّه القصيدة نحو مدارات الحلم وغمام الرؤيا.

ولست أريد بالاستهلال هنا البيت المفرد أو السطر المفرد، ولكنني أريد مقطع الاستهلال كاملا لأنه في تدفّقه وتجانسه واشتجاره أشبه بالبيت الواحد في التئام الأجزاء وصفاء الصياغة. يفتتح «أحمد سليمان خنسا» قصيدته «أوراق لحقيبة محمد المدرسية» (٥٩) بهذا المقطع الاستهلالي البديع:

«نَمْ يا محمدُ يا ملكْ
أنتَ الفتى ما أجملكْ»
نم في جراحكَ في مراحكْ
نم في نسيمكَ في رياحكْ
نم في حضوركَ ... في غيابكَ ... في ثيابكَ ... في كتابكْ
نم يا ملكْ
نم في وريقات الخريفِ على الرصيفْ

وفي النيازك والفَلَكْ

نم في رياحين الربيع وفي غمام ماثلكْ

نم يا ملكْ

ودع السريرَ فليس لكْ

هل لاحظت ما في هذا المقطع من بساطة ساحرة، ومن عذوبة صافية كاليقين، ومن موسيقا هامسة فيّاضة تذكّر بهدهدات أم لطفلها في السرير، ومن بوح عاطفي عميق راشح من القلب يوشك أن يكون وحدَه مهد الطفل أو سريره، فهوَ يحتضن هذه المهود جُميعا (الجراح، المراح، النسيم، الرياح، الحضور، الغياب، الثياب، الكتاب، وريقات الخريف، النيازك، الفلك، رياحين الربيع، الغمام)، ويجري في عروقها، فتخضلّ بماء الحب وندى العاطفة، وتصير مهودا عاطفية تليق بهذا الفتى الجميل؟! وهذا الفتى الملك فتى أسطوري، وإن لم يكن كذلك فكيف ينام في النسيم والرياح والغياب والنيازك والفلك والغمام؟ بل لماذا لا ينام في السرير كما ينام البشر العاديون «ودع السريرَ فليس لك»؟ إن الشاعر يستخدم لغة واقعية، ولكنه يجرّدها من دلالاتهاَ القديمة، ويمنحها دلالات جديدة تتحول بها إلى لغة أسطورية، فيغدو الغياب والحضور - وهما مفهومان ذهنيان - مهدين للنوم، وتغدو الرياح والنسيم والكتاب والنيازك والفلك والغمام مهودا للنوم أيضا، وبذلك تفارق هذه الألفاظ دلالاتها المألوفة مفارقة شديدة، وتستحدث دلالات لا عهد لها بها من قبل. بل أعتقد أن الكلمات الأخرى كالجراح والمراح ووريقات الخريف، ورياحين الربيع - وكلّها ألفاظ ذات دلالات واقعية - لا تكاد تقلّ كثيرا عن سابقاتها من حيث تغيّر الدلالة، فكيف تكون هذه الألفاظ مهودا للنوم؟! ولعلَّ هذه الأجواء الأسطورية هي التي حملت الشاعر على هذا التحوير الخصب في «التضمين» الذي به القصيدة، فالنص الشعري - كما نحفظه منذ أيام الطلب الأولى - هو: «نم في سريرك يا ملكْ / أنتَ الفتى ما أجملكْ»، فإذا بالشاعر يحوّر النص بقوله «نم يا محمد يا ملك ...» وإذا هو يقول: «ودع السرير فليس لك» في إشارة صريحة إلى أن «محمدا» ليس طفلا عاديا، ولكنه فتى أسطوري يختلف ببطولته الخارقة عن البشر العاديين، إنه يماثل الغمام ويسكن الرياح والحضور والغياب و ... ويملأ أرجاء العالم نوما أو حضورا لأن النوم / الموت ههنا هو الوجه الآخر للحضور / الميلاد. أليست الشهادة والميلاد قناعين لحقيقة واحدة في هذا السياق، سياق البطولة والتحرير؟

ويستهل «عماد جبار» قصيدته «يا سجادة الأقصى» (٦٠) بقوله:

لـكَ أن تـقـولَ وأن يـقـولـوا
لـكَ أن تُسـيـلَ وأن يُسـيـلـوا
لـك أن تـردَّ عـلـى الـقـذا
ئف أيـهـا الـورقُ الـنـبـيـلُ
نـزفٌ عـلـى نـزفٍ بـأيْ
يِ الـنـزيـفِ يـغـتـسـل الأصـيـل؟
دمـعٌ عـلـى دمـع، فـمـن
أيِّ الـمـدامـع يـا نـخـيـل؟
تُسـقـى، ومـن أيِّ الـحـرا
ئقِ يـطـلـع الـشـجـرُ الجـمـيـل؟

يحكم التوازن على المستويين اللغوي والدلالي مطلع هذا المقطع، ويمتدُّ التوازن الدلالي إلى البيت الثاني الذي يرشح بتعاطف مع «الشهيد» وإعجاب به. ولكن هذا التوازن يختلّ اختلالا فاجعا في بقية المقطع، حيث تتلاحق الفجائع، وتعزز الدموع، وتكثر الحرائق، وتتحول المشاهد الجزئية إلى مشهد عام قوامه الحزن والمصائب والدماء،، فكأن الشاعر قد رأى في «الواقع الفلسطيني» رمزا مكثّفا لواقع وطنه «العراق» وواقع الوطن العربي قاطبة، فغلب عليه الحزن والقنوط، وداخله إحساس مرّ بما يشبه العجز، ولم تستطع الأسئلة المتلاحقة برصيدها العاطفي الكثيف أن تبدّد شيئا في مرارة الشعور بالعجز والهوان، فظلّ الأصيل يغتسل بالدماء، وظلَّ النخيل - وهو رمز عربي عريق رمز به الشاعر إلى الإنسان العربي - بعيدا عن الارتواء يداخله الحصر، وظلت الحرائق موصولة، والشجر الجميل حلما غائبا قصيًّا لا يعرف الشاعر موعدا له! ولا يملك إرادة لاستنباته أو تحقيقه! إنه الإيمان المدخول بالمستقبل يهزه الواقع بقوته الصارمة هزا عنيفا فيفقده اليقين، ويخادعه الحلم فيستقوي به بعض استقواء يعصمه من الانهيار فيهتف:

للصابرين المجدُ ... للأطفال يدفنهم كهولُ
للواقفين على الذرى زال الطغاةُ ولم يزولوا

ويستهل «محمد صهيب عنجريني» قصيدته «صلوات إلى المسيح المنتظر» (٦١) بمقطع طويل جدا نجتزئ منه قوله:

صحا باكراً من منامٍ يشاكسه منذ عصفورتينِ
وبعضِ النهار
سنونوةٌ عانقته على عجلٍ،
ساررتْه،
تصير رسولَ البنفسج،
ينشقُ صدرُكَ،
فاقرأ
تلا ما تيسّر من سورة الأرضِ
حتى اعتراه الحنينُ:
«التمسْ وطناً»
وجهُه غام حين تذكّرَ:
كان لنا وطنٌ جنةٌ
صار نارْ
نما حقلُ حزنٍ على شفتيه القرنفليتينِ،
سماواتُه اشتعلتْ بالبروق الأبيّةِ
أغنيةٌ أمطرتْ:
كان رامي ندياً
كسوسنةٍ في الجليلْ
صديقَ الفراشاتِ والأنبياءْ
عناصره النهرُ... واللوزُ
والزنجبيلْ

إن أول ما يلفت النظر في هذا المقطع هو هذا التعبير الغريب «يشاكسه منذ عصفورتين»، فهو تعبير مشاكس لم تعرفه العربية من قبل قطّ. وقد نص النحاة صراحة على أن «مذ» و «منذ» «لا يجرّان إلا الزمان» سواء أكانا ظرفين مضافين - على رأي بعضهم - أم حرفي جرّ على مذهب الجمهور [٦٢]. ويبدو أن هذا «المنام» لا يقلّ غرابة ومشاكسة عن هذا التعبير، ولكنه يفوقه بهاء وحبورا: سنونوة - وهي عصفور ربيعي جميل - تحمل له البشارة. تصير رسول البنفسج، فاقرأ ... لغة جديدة عذراء تتكئ على موروث ديني غائر في النفوس، وهو نفسي تحيط به المسارةّ فتعزله، وتؤهله لاستقبال الوحي أو

البشارة. ويمضي هذا الشاعر في استخدام لغة ذات طابع ديني صرف «تلا ما تيسّر من سورة ...» ويلج بها مجالا وظيفيا جديدا، فإذا بالتلاوة تورق حنينا بين الجوانح، وإذا بالحنين يهتف به «التمس وطنا» فيردّ عليه غوابر الشوق، ويوقظ ذاكرة القلب، ويقيم مفارقة حادة خاطفة بين الماضي والحاضر، وتومض في هذه المفارقة أضواء قرآنية بعيدة «أيودّ أحدكم أن تكون له جنة ... فأصابها إعصارٌ فيه نارٌ فاحترقتْ» (٦٣).

وتتلاحق صور بديعة آسرة فينمو حقل حزن على شفتيه القرنفليتين، وتمتلئ البروق بروح الإباء ورفض الهوان فتتوهج، وتمطر أغنية فيعلو الغناء صافيا في سياق من الشجن العميق مفعم بالنّدى، ورائحة السوسن، وزركشة الفراشات الآسرة، وسر الأنبياء ويقينهم، وبروائح اللوز والنهر والزنجبيل. لغة لا تعرف التثاؤب، وصور تصل إلى حدود الدهشة (عناصر النهر ... واللوز والزنجبيل)!.

٣ ـ رموز نامية، وتحولات خصبة:

لا تشكل الرموز الدينية والتاريخية في هذا الشعر حضورا كثيفا، كما كان شأنها في شعر الرسالة، وإن ظلّ عدد يسير من الشعراء يعتمد على حشدها ليحيي في النفس جلال التاريخ كـ «حيدر الغدير» في قصيدته «يا حماة الأقصى» (٦٤)، أو ليحدث كثافة تاريخية تشي بثقافته الواسعة كـ «محمود نسيم» في قصيدته «البشارة إلى مريم» (٦٥). ولا تظفر رموز الثقافة العامة باهتمام هؤلاء الشعراء إلا نادرا كما في «قصيدة محمد الدرة» (٦٦) لـ «معين محمد سالم الجعفري»، فكأنهم أدركوا أن هذه الرموز قد صوّحت أو نضبت وكاد يدركها البلى من كثرة ما تعاورها شعراء التفعيلة ومن قصّ أثرهم. وظل رمز «العصافير» أثيرا لدى عدد منهم، ولكن معظمهم آثر أن يبتدع رموزه الخاصة، وشرع ينميّها أو شرع يدخلها في سلسلة من التحوّلات الفنية الخصبة على نحو ما نرى في قصيدة «الانتفاضة» (٦٧) لـ «جاسم محمد الصحيح» التي تتميز بكثافة شعرية مدهشة، ولغة ثرية ذات مذاق خاص تختلط فيه طعوم شتى من الدين والعشق والتصوف والطبيعة وروح الكفاح والحلم والرمز والأسطورة... يبدأ الشاعر قصيدته بهذه الصورة المجنحة كالبراق، والقصية كالحلم، والممتدّة كمعراج يمتدّ بين النبوءة والحقيقة:

«بُراقٌ» من الزغردات
يمدُ جناحيه ملءِ الشفاهِ...
فلا تبتئسْ يا «محمدُ»
معراجك الآنَ يمتدُ عبر الفضاءِ الحديديِّ
حيث الزغاريدُ عالمةٌ بالمجرّاتِ
فاخلع ضلوعك درعاً على جسد «القدسِ»
واعرج إلى قمة الانعتاقْ

سياق ديني صوفي تتحرّر فيه الذات من كثافتها المادية، وتنعتق من شروطها التاريخية، وتتطهر بالفداء.

ويستمر مقطع الاستهلال على هذا النحو الفريد البديع، فيزداد السياق الصوفي غنى وبهاء، ويغدو الموقف كله موقف عشق وتصوف:

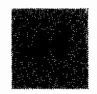
....

وأعداؤك الآنَ
تنقصهم خبرةٌ في التصوّفِ
تنقصهم ألفةٌ بالمقاماتِ
تنقصهم لفتةُ العطفِ للمتعبينَ
وإيماءةُ الغيبِ للعاشقينَ
وتنقصهم نشوةٌ بالأثيرِ تقودُ إلى آخرِ الازرقاقْ

هؤلاء هم أعداء «محمد»، أما «محمد» نفسه فليس ينقصه شيء ممّا تقدّم لأنه عاشق مدنف حمله الشوق إلى آخر معراجه الصوفي، فتطهّر من أعراض الدنيا وشوائبها، وما عليه إلا أن يدخل ملكوت السماء، وألا يغلق الباب وراءه لأن كوكبة من رفاقه تقصّ أثره في معراجه العظيم:

فادخلْ ولا تغلقِ البابَ خلفكْ...
مازالَ في الأفقِ كوكبةٌ من رفاقْ

ويتحوّل هذا العاشق المتصوف إلى «رمز» في أعين الحالمين يحرّض على الثورة، فيثقب تاريخنا الهش، ويقتل رموز التآمر، ويصحح أكاذيب التاريخ، ويعرّي المؤامرات، فإذا الأرض والسماء جميعا في بعث أو قيامة:



يحدِّثني عنكَ أطفاليَ الحالمونَ

يقولونَ:

كان (محمدٌ) هذا الصباحَ شعاراً على حائط الفصلِ...

فافتضَّ عنه الإطارَ

وهرولَ خارج صورتهِ

...

حرّض أوراقنا أن تثورَ

وأقلامنَا أن تطيرَ

تمادى

....

....

....

فاهتزت (القدسُ) تكبيرةً أطلقتها الشُّهبْ

وقامت على كل حبّةِ رملٍ

صلاةٌ سماويّةٌ رَتلَتْها ملائكةٌ من لهبْ

فرَّتِ الأرضُ من صمتها

فالمدى قُبّةٌ من تراتيلَ داميةٍ

والمقاليعُ محقونةٌ بالغضبْ

هل رأيت رمزا تُبعثُ فيه الحياة كل هذا البعث، فإذا هو يخرج من كينونته، ويستوي خلقا تملأ أعطافه الحياة كأنه طائر الفينيق يبعث من رماده؟ وهل رأيت قيامة صغرى أجلَّ وأجمل من هذه القيامة التي تفرّ فيها الأرض من صمتها، وترفع فيها الصلوات فوق كل حبة رمل، تُرتّلها ملائكة من لهب! وتؤذِّن الشهب مكبّرة باسم القدس و... والشاعر شاهد عدل يرقب القدس الموؤودة بالوعود، و «يحن إلى بعثها المرتقبْ».

ولا يلبث محمد العاشق المتصوف الرمز أن يتحول من جديد إلى كائن بديع ساحر يستعصي على التحديد كأبطال الأساطير:

يحدِّثني عنكَ أطفاليَ الحالمونَ...

يقولونَ:

كان (محمدُ) ينسابُ في جُبَّةٍ من هديلٍ

تُرافقه في الطريقِ
بشاشتُهُ الشجريَّةُ
أحلامُهُ السكريَّةُ
عصفورتان تسوّرتا مقلتيهِ
غزالُ النحولِ المرابطُ ما بين خاصرتيهِ...
سنابلُ وعدٍ ترفُّ على راحتيهِ...
كأنَّ «محمدَ» حقلٌ يشعُّ الطربْ
كلما فتحتْ نخلةٌ جيبهَا
ورأى صدرها عارياً
فاض من شفتيهِ الرُّطَبْ

ليس في النفس ما يحتمل الجمجمة... هذا شعر بديع. ستقول: هذا حكم قيمة، وأقول: نعم، حكم قيمة لا يكاد يحتاج إلى دليل. لغة وضاءة كانبلاج الفجر، عذبة كالحبور، فياضة الدلالة كقوس قزح. ومخلوق أسطوري بديع عصيٌّ على التعيين تضافرت على تكوينه كائنات جميلة شتى، لكأن الطبيعة سخّرت قواها له، فيه من الحمام هديله، ومن الشجر بشاشته، ومن السكر طعمه، ومن العصافير براءتها وجمالها، ومن الغزال نحوله، ومن السنابل بركتها، ومن الطرب حيوره الممتد، ومن النخل الرطب! أي إحساس عجيب بروح الفداء يحاول هذا الشاعر أن يشبعه أو يعبر عنه بهذا الاستغراق الفني الفتان؟

ولا يكفّ «محمد» عن تحولاته الفريدة - بل قل: لا يكفّ هذا الشاعر عن هذا الاستغراق - فيتحول إلى حقل أليف، وتتحول روحه البكر إلى نسمة من بنات الندى، ثم يتحوّل إلى جرح على خدّ تفاحة، وأخيرا إلى جبل باتساع الوطن. وتتجلّى هذه التحوّلات كلها تجليا فنيا يكشف عن مخيّلة شعرية خصبة ولود، وعن إحساس مرهف عميق باللغة، وعن رؤية فنية عميقة تزري بإبهام الشعر وانغلاقه. وليس يسعفنا الموقف في تحليل كل ذلك، ولا في إثبات كل هذه القصيدة، فلنجتزئ بعضها:

شهادةُ ميلادهِ...
أصدرتها الحقولُ إلى والديهِ
توثّقَ ميلادُ حقلٍ أليفٍ

يُراقصُ أوراقَه باهتزازِ الهُدُبْ
كلما أضربتْ نحلةٌ عن عناقِ الرحيقِ
بكى الحقلُ في جانحيهِ...
تلوَّتْ على ركبتيهِ الينابيعُ
واستقبلته الفراشاتُ هادئةً كالمسيح
تقبِّلُ هامَتَهُ بالزَّغَبْ
.....
.....
لكنما نسمةٌ من بناتِ الندى
شربتْ روحَهُ البكرَ واندلعتْ من ثقوبِ القصَبْ
سلامٌ على القَصَباتِ الأمينةِ
ما ضاعَ فيها السّقاءُ ولا خابَ فيها التَّعَبْ
....
....
(محمد) جرحٌ على خدُّ تفاحةٍ
لم يزلْ دمُها عالقاً بالرصيفِ
يُطرِّزُ إسفلته بالذَّهبْ
....
....
رأيناكَ بالأمسِ أصغرَ من حجرٍ في الطريقِ
فكيف تمخَّضتَ عن جبلٍ باتساع الوطن؟!
سريعاً كبرتَ
كأنَّ الشهادةَ ماهرةٌ في اختصارِ الزمنِ!

ألا يستطيع المرء أن يقول في هذه المقاطع ما قاله في المقاطع التي سبقتها؟ هل حرن جواد الشعر لحظة واحدة؟ لقد بلغ نهاية الشوط، وهو طويل جدا (عشر صفحات)، فكان كأنه في أوله، لم يُصبْه الرَّهقُ، ولا عَلَتْهُ أمارات التعب:

تكلَّمْ وجاوزْ بيَ الموتَ
إني أحسُّ بأغنيتي الآن تأخذُ شكلَ الكفنْ

لا أملك إلا أن أقول: أجمل به من كفن! وقد سبقت الإشارة إلى قصيدة شادي صلاح الدين «مشاهد من رام الله» [٦٨]، ورأينا هذا الشاعر يبني قصيدته بناء محكما على رمز واحد ينميّه هو «العصافير». وليس هذا الرمز جديدا على الشعر العربي، ولكن الشاعر استطاع أن يعالجه معالجة فنية ناجحة، فمضى ينميّه رويدا رويدا حتى بلغ به غايته من دون أن يفقد صلته بالمرموز له، فكان السياق يغتني بملامح العصافير باستمرار، وتظل ملامح الطفولة حاضرة فيه، وبذلك ازدادت طفولة العصافير أو عصفورية الأطفال. أو قل: كنا في النهاية أمام العصافير/ الأطفال أو الأطفال/ العصافير. يبدأ الشاعر قصيدته، فتظهر العصافير كأنها استعارة تصريحية معزولة لأن سياق المقطعين الأولين مفعم بروائح البشر:

عصافيرُ تمضي إلى المذبحه

تنام قليلاً

على وابلٍ من رصاصِ الجنودْ

وتمضي إلى المذبحه

عصافير تنهضُ من رقدة الروحِ

تحملُ - رغم دويٍّ القنابلِ -

عصرَ الفتوحِ

فما أشبهَ اليومَ بالبارحه

فالمضيّ إلى المذبحة، ورصاص الجنود، وعصر الفتوح الذي تحمله هذه العصافير، تنمّ على سياق إنساني لا تكاد تومض فيه العصافير حتى تغيب، ومنذ المقطع الثالث يبدأ السياق بالتحوّل قليلا قليلا، فتختلط ملامح الأطفال بملامح العصافير، ويكاد يقع في الوهم أن الطلقات تتابع هذه العصافير حقيقة لولا أن نهاية المقطع تبدّد هذا الوهم بعض التبديد، وتحيلنا من جديد إلى الأطفال:

عصافيرُ أخرى تمرٌّ

فتتبعها طلقاتُ الجنودْ

وتسقطُ واحدةٌ

تلْوَ أخرى

فيبكي لها العربُ المسلمونَ

ويتلون من أجلها الفاتحه

ويزداد هذا الاختلاط أو الوهم في المقطع الرابع، ويزداد السياق تحوّلا أو غنى في لعبة فنية ماكرةٍ تنشّط الخيال:

عصافير تمضي وحيده

وتنظر ـ في رجفةٍ ـ للسماء البعيده .

تلوّحُ للجندِ

تستعطفُ البندقيةَ أن تتوقّفَ

تستصرخُ الروحَ فينا

وتمضي بلا أجنحه

ويبلغ المزج بين الرمز والمرموز له ذروته الفنية في هذين المقطعين:

عصافيرُ تمضي

على شُرفةٍ في «رام الله»

رأيتُ العصافيرَ

ترمي بأحجارها صائديها

وَتُقْسمُ إنَّ الحجارةَ أقوى من المروحيّةِ

قلت: عصافيرُ مثلُ الصقورِ

عصافيرُ

لكنها

جارحه

* * *

عصافيرُ تمضي

تودّعُ أعشاشَها في الصباحِ

إلى وطنٍ دافئٍ

وَهْيَ تؤمنُ أنَّ اصطيادَ الجنودِ

على قارعاتِ الطريقِ

هو اللعبةُ الرابحه

فنحن نرى أن السياق هنا غدا سياقا شبه ملتبس، فالعصافير ترمي بأحجارها صائديها، فإذا كان رمي الحجارة يعود على الأطفال، فإن مفهوم الصائدين يعود إلى العصافير، أي إن الجملة نفسها بدأت تتنازعها الدلالة، أو قل: تفيض منها دلالات ثريّة مختلفة المرجع، والعصافير مثل الصقور ولكنها عصافير بيد أنها

عصافير جارحة! أليس هذا إمعانا في تغذية السياق بملامح العصافير حتى يوشك أن يخلص لها؟ وقل مثل ذلك في هذه الأعشاش التي تودّعها العصافير في الصباح مهاجرة صوب وطن دافئ، فهي توشك أن تطغى على السياق لولا بقية المقطع التي تحيل إلى عالم الأطفال، وهذا هو ما عنيته حين قلت إننا أمام لعبة فنية ماكرة، وإن كلا الطرفين ـ الرمز والمرموز له ـ يناوش الآخر، ويكتسب من ملامحه وصفاته بقدر ما يعطيه. وفي المقطع الأخير يتماهى الطرفان، ويخلص السياق لهذا التماهي الذي يعزّ الفصل فيه بين الطرفين: إنها عصافير، ولكنها تقصف العدو، وعليها أن تخفف من هذا القصف، وهي عصافير ولكن أحلامها جامحة، وهي ـ مرة ثالثة ـ عصافير لكنها جارحة! ألا نستطيع بيسر أن نعيد هذه الصياغة مبتدئين بالأطفال؟ ثم أليست كل جملة من هذه الجمل تتحدث عن الرمز والمرموز له معا، إننا أمام الأطفال/ العصافير أو أمام العصافير/ الأطفال [٦٩]:

يتحدّثُ في شأنها العربُ المسلمونَ
يقولون لولا الحجارةُ كنا هلكنا جميعاً،
فتحيا العصافيرُ
لكن عليها بأن تتخفف في قصفها للعدوِ
فإنّ العصافيرَ أحلامها جامحه
عصافير
لكنّها
جارحة

وقد مضى القول في هذه المفارقة القاسية التي يرصدها الشاعر، ويكشف بها عن هوان العرب وجبنهم وصغارهم: لقد قعد العجز والخور بهم، ونهض الأطفال لحمايتهم، ولكنهم على حبّهم لهذه الحماية يخشون عواقبها، فيدعون الأطفال إلى أن يلجموا أحلامهم! مفارقة فيها من السخرية اللاذعة، والاستخفاف المرّ، والغيظ المكظوم بقدر ما فيها من الخوف والعجز والهوان.

٤ ـ التصوير الفني الأسر:

الخيال جوهر الشعر، بل هو جوهر الحلم والسياسة أيضا، والشعراء الموهوبون كالحالمين والساسة الكبار ذوو خيال خصب، أما الذي نضب خياله من هؤلاء جميعا فليس بشاعر أو حالم أو سياسي. ولا يزال السؤال عن الخيال يؤرق المفكرين، وإذن ليس غريبا أن يظل النقد على امتداد تاريخه مهتما بالخيال.

ويكشف هذا الشعر عن قدرة تخييلية عالية سواء أكانت الصور المفردة أم لوحات واسعة تتضافر على بنائها جزئيات شتى، يقول «فتى الأوراس» في قصيدته «درة الشهداء»:

طفلٌ يرى ما لا يراه الحاكمو
ن، وهل رأوا إلاّ سراباً أخضرا؟!
طفلٌ يرتِّق أمةً مغشوشةً
بدمائه مستبشِراً ومبشِّرا
طفلٌ يشدُّ على الثرى بدمائه
كي لا يبيع الحاكمونَ المِشعَرا

****

شاء القضاءُ بأن يكون سفينةً
نحو الخلودِ فكنتَ أنت المُبحِرا
وأسِفتَ لما كان عمرُك واحداً
لو كان أكثرَ لاستبحتَ الأكثرا
بك قد بخلتُ على المماتِ وإنه
لفاخِرُ لو شئتَهُ أن يفخرا
أحييتَ يابسةَ الخلودِ بقطرةٍ
ولمست أهدابَ الظلامِ فأبصرا

****

أطلعت شمس اليائسين بشهقة
فمسحت عن أرواحهم ليل الكرى
بكَ تُقسِمُ الأيامُ لو منَّيْتَها
أملَ اللقاءِ مشتْ إليك القهقرى
كيما تعانقَ فيكَ معنى خُلدِها
وتضمَّ فجرَكَ طاهراً متطهِّرا

نبوءة كاليقين: هذا شعر ينبئ بميلاد شاعر كبير، وأقول: نبوءة، لأننا لا نعرف من شعره سوى هذه القصيدة، وليس له ديوان مطبوع.

وأرجو ألا يعجلك ما يعجل الكثيرين عن الوقوف على هذه الصور، وتأملها تأملا عميقا واحدة واحدة، ثم تأملها مجتمعة... السراب الأخضر، والأمة المغشوشة التي يرتِّقها هذا الطفل بدمائه، وهذا الطفل الذي يشد على الثرى

بهذه الدماء، ويأسف لأنه لا يملك إلاّ عمرا واحدا لافتداء الوطن، وهذا القضاء الذي شاء أن يكون سفينة فكان هذا الطفل ربّانها! وهذا الممات الذي يفاخر بموته. وقف طويلا على هذه الصورة الفريدة المدهشة التي لا تليق إلاّ بشاعر ضرب حزون الشعر وراضها طويلا: لقد أحيا شجرة الخلود اليابسة بقطرة من دمه، ولقد لمس أهداب الظلام الأعمى فإذا بصره حديد! ولقد أطلع شمس اليائسين، ومسح عن أرواحهم ليل الكرى! وانظر إلى الأيام وَقَسَمِهَا، أعظم به من قسم! ثم انظر إليها وهي تمشي القهقرى لملاقاة هذا الطفل الذي يكمن فيه معنى خلود الأيام نفسها، فإذا هي تعانقه وتضم فجره الطاهر. صور تتلاحق أسرابا، وتتعاضد فيستكمل الطفل ملامحه بها وبغيرها مما لم نورد، فإذا هو طفل البشارة يرى فجاج الغيب التي عميت أبصار الحاكمين عنها، ويصلح فساد الأمة المغشوشة، ويصون ثراها بدمائه، ويبحر نحو الخلود يقود سفينة القدر، ويذلّل لها الريح كيف يشاء، ويبعث الحياة في شجرة الخلود اليابسة، ويردّ على الظلام نور عينيه بلمسة فكأنه السيد المسيح، ويطلع الشمس الغاربة، ويمسح عن الأرواح ليل الكرى... أليست هذه هي ملامح الروّاد والمصلحين والأنبياء؟ وإذا كان الأمر كذلك فمن غير المستغرب أن يتجلى به معنى الخلود، وان يُقْسِمَ به الدهر، ومتى كان الدهر يقسم بالبشر؟! ثم متى كان الدهر يتمنى فتُرَتَهن أمنيته بالبشر؟ أليس هذا يخالف الشائع المألوف من صورة الدهر في تاريخ الشعر العربي، بل يناقضه؟!.

لقد تنامت صورة الطفل وتعاظمت حتى غدا يمسك بيديه عنان القضاء، ومصير الدهر، فهل ظلّ طفلا من لحم ودم أم غدا «أسطورة» فيها من الغرابة والخوارق ما في الأساطير عامة؟ وعد إلى هذه الصور مرة أخرى تجد أنها جميعا صور طليقة لا يحدّها حدّ من زمان أو مكان، فالسراب الأخضر يمتد امتداد البصر، والأمة المغشوشة تضرب في أعماق التاريخ، والطفل يشدّ بدمائه على ثرى هذا الوطن الكبير، والقضاء سفينة مبحرة نحو الخلود، والظلام الأعمى البصير يشمل الكون، وشجرة الخلود تستعصي على كل حد، والشمس الطالعة تملأ الخافقين، والأرواح الهائمة تملأ الكون فينكشف عنها هذا الليل السرمدي، والأيام تمشي القهقرى دون حدّ تقف عنده سوى لقاء هذا الطفل! ثم قف على هذه الصور مرة ومرة أخرى، وتذوق ما فيها من الجدّة والابتكار والغرابة والبهاء، فقد ألفنا الناس يشبهون الوهم أو الخداع بالسراب، فإذا هو سراب أخضر فكأن الشاعر

أراد أن يُجسِّد صلابة الوهم وعمقه، فضمّ إليه هذه الصفة (أخضر) التي ترتبط في الثقافة العربية غالبا بالخير والبهجة. وأنا أعرف أن الألوان - كالأزهار والأرقام - ليس لها معنى ثقافي في ذاتها، ولكنها تستمد معناها أو دلالتها من ثقافة الأمة، ومن سياقها الذي ترد فيه. وقد ألفنا أن «يرتّق» الإنسان ثيابه أو ما يشبهها من حاجة، فإذا بهذا الطفل «يرتّق» أمة مفشوشة لعلّه يصلح فسادها. وقد يشدّ المرء على شيء مابيديه أو بأضراسه فإذا نحن أمام طفل يشدّ على الثرى بدمائه! ونحن نعلم أن القضاء لا رادّ له فإذا نحن أمام ربّان يقود سفينة القضاء. وانظر إلى هذا التشخيص البديع، وما طرأ عليه من تحوّلات «ولمست أهداب الظلام فأبصرا». وإلى شجرة الخلود اليابسة وقد أشرقت بالحياة، وإلى الشمس الغاربة الطالعة، وإلى هذا الليل الذي غشي الأرواح ثم انقشع... وإلى تشخيص الأيام وهي تُقسِمُ وتمشي القهقرى وتعانق وتضمّ... ولست أرتاب لحظة في أنك قد أدركت أن هذه الصور جميعا لا تنقل واقعا موضوعيا أو تزخرفه، بل تخلق عالما خياليا شعريا موازيا لطموح الروح وصبوة الحلم. ما أحسن ما قال!

وفي قصيدة محمود مفلح البكر «نشيد على صدر أمي» [٧٠] تتلاحق صور عذبة آسرة يسوقها على لسان الطفل، فيأتي حديثه مفعما بعذوبة الطفولة، وتأتي صوره قريبة من عالم الأطفال واليافعين، يقول:

لأمٍّ تطوفُ عليَّ طوافَ اليمامِ
وتُسبلُ رمشي بتهليلةٍ كي أناما
وتُرخي إذا ما غفوتُ حريرَ الغمامِ
وتُضفي جناحاً رؤوماً وتقرا السلاما
أخطُّ النداءَ - ونَسقي خضابُ الكلامِ.
نداءً يَسيلُ عقيقاً يشقُّ الظلاما

....

....

وكان مذاقُ الحكايةِ شهداً ولوزاً
وحبّاتِ تينٍ.
وكان لصوتكِ يا أمُّ دفءُ الهديلِ
وكانت ليالي الحكايةِ أحلى
فمن أيِّ طينٍ تَخلَّقَ وحشٌ بلمسةِ «بهوا»؟!

هذه صور حسية كما ترى اصطفاها الشاعر من عالم الطبيعة القريب، بل من أرجائها ومخلوقاتها الجميلة الساحرة، وبناها بناء عذبا يسيرا، ونوّع في إيقاعاتها طولا وقصرا، وحرص على أدوات الربط فيها حرصا واضحا، فاكتسبت القصيدة طابعا سرديا بسيطا، وعزّز تكرار فعل «الكون» الماضي نغمة السرد، فكان بذلك كله أقرب إلى عالم الطفولة واليافعين بوضوحه وبراءته وسحره. إنه لا يفلسف الموقف، ولا يستقصي الصورة، بل يمسّها مسا رفيقا فكأنه يوقظها من نعاس خفيف، فتفتح عينيها الساحرتين، وتنخرط مع أترابها في اللعب. وماذا يمكن أن يكون أقرب إلى عالم الطفولة من الشهد واللوز وحبات التين والحمام والحرير والجناح وبعض الحجارة الكريمة؟ أليس لدى الأطفال واليافعين خبرة حسيّة بهذه العناصر التي بنى بها الشاعر صوره؟ وكل صور هذه القصيدة - كالصور السابقة - حسيّة قريبة واضحة عذبة، وهو فيها جميعا حريص على أدوات الربط، فكأنه يخشى أن تنقطع سلسلة السرد، أو أن تتداخل، فتستغلق الحكاية على هؤلاء الصغار. لقد أسرف كثير من الشعر المعاصر في مجافاة الطبيعة، فحرم قرّاءه متعة الإحساس بأشياء العالم وكائناته، وأفقر حواسهم أو كاد، فلم تعد هذه الحواس تبلغ حد الرضا من الإشباع. ولم أزل أعتقد أن على الشعر أن يبدّد ما بينه وبين الطبيعة من جفاء. ومن يدري فلعلّ هذا الحضور الكثيف العذب للطبيعة في هذه القصيدة هو الذي منحها هذه النكهة المتميزة؟

وفي قصيدة «قمر العواصم» (٧١) لـ «محمود محمد أمين» تتلاحق الصور أسرابا أسرابا في لغة جديدة متفتحة تكتظ بالحياة، يقول:

في زجاجٍ من سكينه
يفتحُ الطفلُ السَفرْ
قبل أن تهوي المدينه
جاءَ يسندُها حجرْ

تكثيف شعري فياض بالدلالة، وصور خاطفة تتحول إلى رموز تتعاضد وتتكامل فيكتمل بها بناء هذا المشهد الرمزي: السكينة زجاج سريع الانكسار، أو قل: إن الهدوء الذي كان يخيم على الأرض المحتلة هو الهدوء المسكون بالإعصار، وما أيسر وأسرع أن يتحوّل هذا الهدوء إعصارا، وينكسر زجاج السكينة. وها هو ذا الطفل يفتح باب السفر والغياب، ولكن هذا الغياب

لا يلبث أن يتحوّل حضورا زاهيا متقمّصا شخصية حجر جاء يسند المدينة قبل أن تهوي! أو قل - إذا شئت - إن استشهاد الطفل هو الذي عصف بالهدوء الظاهري، وأوقد في الضمائر نار الثورة، وهو الذي أنقذ القضية أو الوطن من السقوط أو الضياع. فالزجاج والسفر والمدينة والحجر رموز صغيرة وضّاءة تقوم بينها علاقات مصير واشجة. ولعلك تلحظ ما في الصورة الأولى من الهشاشة واستحالة الجبر أو الإصلاح بعد الكسر، وقديما قال الشاعر «مثل الزجاجة صدعها لا يُجْبَرُ» وقال «صَدْعَ الزجاجةِ كَسْرُها لا يُجْبَرُ» فإذا انكسر زجاج السكينة، وبدأت الانتفاضة، فليس ثمة سبيل إلى إخمادها، وإعادة الأمور إلى ما كانت عليه. ولعلك تلحظ أيضا ما في الصورة الثانية من الامتداد والاستمرار، فقد افتتح الطفل باب السفر أو الشهادة، ولا أحد يعلم عدد المسافرين ولا متى ينتهي هذا السفر. وليست «المدينة» في الصورة الثالثة أرضا لا غير، ولكنها الأرض التي حوّلتها الثقافة والجهد البشري عبر الأجيال إلى «مدينة»، إنها الأرض والثقافة والتاريخ جميعا، ولذا ليس غريبا أن تعلق بها القلوب، وتراق من أجلها الدماء. وهذا الحجر الجميل الذي شخّصه الشاعر فإذا هو يهبُّ فيسند المدينة، ويعصمها من السقوط هو «قمر العواصم» الذي وقف الشاعر قصيدته له أو عليه، إنه رمز ذلك الطفل الفلسطيني الشهيد في صلابته وبهائه، وفي قدرته على التشكل والتحوّل - دون أن يفارق جوهره - باستمرار، أو قل في رمزيته الخصبة الولود. فهو نخل يملأ الزمان والمكان، وهو ماء يفرس الجداول، وهو طفل الينابيع الحزينة الخارج من قشرة الأسماء - كأن الأسماء لاتحدّه، أو كأنه يستعصي على التعيين، فهو محمد وجمال وكل الأسماء ... إنه رمز لكل أطفال الحجارة - يجيء في وضح الحنين مغمورا بزيت أُمّهِ الشمس.

نخلٌ تشرَّدَ في الأماسي والقُرى
ماءٌ صغيرُ السنِّ يفرسُ جدولاً
....
.....
....
طفلُ الينابيع الحزينه
راكضاً خلف الدروبِ

وخارجاً من قشرة الأسماء

مغموراً بزيت الشمس

....

...

يجيء في وضح الحنين

محاصراً بالنرجس العلويّ

يعبثُ في مفاتن روحه

يستلُّ من تابوته حجراً

ويعلنه: مدينه

وتتلاحق هذه الصور البديعة، فكأنها تنثال انثيالا من فم الشاعر وخياله وقلبه ويديه جميعا:

إنّ الحجر الملثّم بالأهلّة والندى

قمرُ العواصم

قرطها المسنونُ من جهتيه

أبهى ما تناسته الأساطيرُ القديمه

من تمائمْ

حين يصعد.. تنحني كلُّ العروش لمجده

وتغادرُ الأشياءُ منطقَها.

لقد تماهى الطفل والحجر، وطفق الشاعر يغذّي هذا التماهي، ويزيده نماء في سلسلة من التحولات الجميلة فهو (الطفل/الحجر، أو الحجر/الطفل) ملثم بالأهلة والندى، وهو قمر العواصم وقرطها، وهو تميمة من تمائم الأساطير القديمة... صور طليقة لايكاد يحدّها حدّ، تموج بالفتنة والبهاء، وتوغل في عالم قصيّ من الخيال، فتغدو أسطورة من هذه الأساطير القديمة أو تميمة من تمائمها، وبذلك يكتسب الطفل/ الحجر ملامح أسطورية أصيلة، وتصير الخوارق بعضا من طبيعته، ولذا تنحني العروش لمجده، وتغادر الأشياء منطقها المألوف إلى منطق آخر لا عهد لها به، فتولد المدن من الحصى، وتنكّسها الحروب فلا تموت - على حد قول الشاعر -. ولنقف قليلا على هذه المدن التي ولدت من الحجارة/ الأطفال:

مدنٌ تُخبئُ زهرةَ البارودِ تحتَ ثيابها
وينامُ فوقَ سريرِها شجرٌ
يطارحُهُ الهوى. في غفلةٍ من أمِّهِ
سربُ الحمائمْ

لقد شخص الشاعر هذه المدن، فعاد بها من جديد إلى حضن الثقافة والتاريخ، أو قل صهر خصائص الحجر والطفل، وخلق منها مركبا جديدا هو هذه «المدن»، وربط هذه الصورة وصورة السكينة الزجاجية برباط السرّة نفسه، فكأنهما جميعا من رحم واحدة! أفليس ينذر هذا البارود كل لحظة بالانفجار، ومن ذا الذي يلجم عاصفة الثورة، ويعيدها سيرتها الأولى؟! وماذا تقول في سرب الحمائم وقد قنص غفلة من أمه، وراح يداعب الشجر النائم فوق سرير المدن، ويطارحه الهوى؟ ألست ترى السياق هنا مفعما بروائح العشق والطفولة؟ ثم ألا يكشف هذا السياق العاطفي عن علاقة هؤلاء الأطفال/ الحمائم بهذه الأمنيات والأحلام/ الشجر، فإذا هي علاقة عشّاق مدنفين لا يعرفون سوى العشق مذهبا وسبيلا! إنهم يوقظون شجر الأحلام، ويطارحونه الهوى، أو قل. بعبارة كزَّة لاتعرف وضاءة الشعر.: إن هذا الشجر رمز لأحلام المدن في التحرر والاستقلال، وإن هؤلاء الأطفال نذروا أنفسهم. في غفلة من أهلهم. لتحقيق هذه الأحلام. صور صافية كاليقين، ورموز عذبة فيّاضة كخليج من المرجان، ورؤية مستبشرة تتنامى عبر القصيدة رويدا رويدا، فتزداد عمقا وشمولا، فإذا القصيدة كلها رؤية فنية ناضجة، وحيازة جمالية للعالم تستحق التقدير والإعجاب.

٥ ـ التناص الخصب:

لا يكثر التناص في هذا الشعر كثرته في الشعر السابق، فإذا ورد فإنما يرد موظفا توظيفا فنيا راقيا. لقد صفت أصوات هؤلاء الشعراء، فلم تعد تخالطها أصوات أخرى إلا قليلا، أو قل: لقد أحسّ هؤلاء الشعراء أن التكرار يقتل الشعر، وأن التقليد قيد على الروح ثقيل، فآثروا أن يتحرروا من سلطة أساتذتهم، وأن يبحثوا عن أصواتهم الفردية، وشخصياتهم الفنية الخاصة. ولست أريد بما قدّمت أنهم انقطعوا عن تراثهم القريب والبعيد، وأداروا ظهورهم له كأنما هم يفرّون منه، فمثل هذا التصور لا يستقيم، بل ليس يبدع المبدع خارج تراث أمته وتقاليدها الفنية، وكل ما تفعله الموهبة الفردية هو

لاحق لقراءة التراث وتمثله تمثلا عميقا قادرا على التحرر من سطوته. إن التحرر من سلطة الأب لا يكون بالتنكر له أو بعقوقه، بل يكون باستيعاب رؤاه وتجاوزها، والإيغال في مناطق فنية بكر لم تطأها أقدام الشعر من قبل.

ويظهر هؤلاء الشعراء قدرة فنية عالية في مايقع في شعرهم من تناص صريح، فلا يقعون أسرى بيديه، بل يسيطرون عليه، ويجعلونه عنصرا بنائيا يجانس بنية القصيدة، ويفرضون عليه رؤيتهم الفنية، فإذا هو كالعناصر الأخرى لا يكاد يميزه مائز.

لقد لاحظنا في حديثنا السابق عن قصيدة «أوراق لحقيبة محمد المدرسيّة» لـ «أحمد سليمان خنسا» أن هذا الشاعر قد حوّر النص الذي ضمّنه لغاية فنية، فقال: «نم يا محمد يا ملك» بدلا من «نم في سريرك يا ملك» [٧٢]، وقد فعل هذا الشاعر في خاتمة القصيدة ما فعل في أولها، قال [٧٣]:

إنَّـــهُ الـــنـــصـــــــــــــــرُ يـــا أبـــي
قـــــــــــــادمٌ كـــي أودّعَـــكْ
أعـــــطـــــنـــــي الآنَ زورقـــــي
لـــمْ عـــن يـــدي أدمـــــــعَـــكْ
أيُـــهـــــــا الـــنـــهـــــــرُ لا تـــقـــفْ
وانـــتـــظـــرنـــي لأتـــبـــــــعَـــكْ
أنـــا أخـــــــبـــــــرتُ والـــدي
أنـــنـــي ذاهـــبٌ مـــــــعَـــكْ

لم تزل تلك القصيدة العذبة المتدفقة كأنها الماء السلسبيل عالقةً بذاكرتي منذ أيام الطلب الأولى، فهي تسرد وتصوّر حكاية طفل صنع مركبا من ورق، ومضى يخاطب النهر. وتتناص قصيدة «أحمد خنسا» في المقطع السابق مع تلك القصيدة تناصّا موسيقيّا كما تتناصّ معها في ظاهر الموقف واللغة. ولكن هذا الشاعر يحوّر النص تحويرا جوهريا، فيرتقي به من التجربة الطفولية الساذجة البريئة إلى مستوى رمزي مدهش مستغلا عناصر التجربة الأولى، ومجانسا بين بنية هذا المقطع وبنية القصيدة كاملة. ويتحدّد هذا التحوير في كلمتين هما: لا تقف/ والدي، فهما في النص الأول: لا تسر/ مركبي:

أيها النهر لا تسرْ....
أنا أخبرتُ مركبي.....

وإذا كانت الكلمتان «لا تسر، مركبي» في النص الأول مناسبتين للسياق، وموائمتين لمستوى الطفل العقلي واللفظي، فإن الكلمتين «لا تقف، والدي» في النص الثاني مناسبتان لسياق القصيدة أيضا، وموائمتان لمستوى الطفل/ الرمز. لقد ارتقى الشاعر بلفظ «النهر» من الوجود الموضوعي إلى الوجود الرمزي، ولذلك طلب منه ألا يقف، فنهر الانتفاضة ينبغي ألا يكفّ عن التدفق والجريان. وقد يكون من الصواب أن نذكر أن صورة النهر الرمزية تتكرّر مرارا في ديوان «محمد الدرة» على تفاوت بين الشعراء في معالجتها فنيا. على هذا النحو الفني الخصب يتناصّ «أحمد خنسا» مع شاعر سابق، فيستغلّ عناصر الموقف، وبلمسة الفن الساحرة تتحول هذه العناصر إلى رموز، ويتحول الموقف إلى موقف رمزي، فلا يضطرب سياق القصيدة أو ينكسر، بل تزداد رمزيته غنى وشمولا.

وتتميّز قصيدة «درّة الشهداء» لـ «محمد جميل القصاص» بحضور كثيف للذاكرة الشعرية الصوفية، ويظهر التناص واضحا بينها وبين قصيدة «ابن الفارض» على مستوى الإيقاع الداخلي على الرغم من اختلافهما في الوزن، فقصيدة «ابن الفارض» على وزن «الرمل»:

سائقَ الأظعانِ يطوي البيدَ طَيْ

مُنعِماً عَرِّجْ على كثبانِ طَيْ

وقصيدة «القصاص» على وزن «الكامل». كما يظهر التناص على المستوى اللفظي، وفي تقليد «الرحلة».

ومن المعروف في الشعر الصوفي أن المنادى يكون معبرا «للأنا» نحو الآخر، وأن «الأنا» الشعرية تقصيه خارج النص بعد تأديته وظيفته مباشرة [٧٤]. ومن المعروف أيضا أن الرسول (سائق الأظعان) يقوم بوظيفة العبور بين زمنين مختلفين، ويحقق برحلته ضربا من اللقاء بينهما [٧٥].

وحين ننظر في قصيدة «القصاص» نجد هذه التقاليد الصوفية محوّرة تحويرا طفيفا، فالمنادى يظلّ كما هو، ووظيفته (نقل التحية) تظلّ كما هي، والأنا الشعرية تقصيه مباشرة بعد تأديته وظيفته مباشرة، وتحل محلّه، وإذن لا يزيد على أن يكون معبرا لها نحو الآخر. ولكن صورة المنادى (الرسول) تتغير قليلا، فيحلّ «طائر الأشواق» محل «سائق الأظعان»، وتظل وظيفته هي العبور بين زمنين مختلفين هما زمن «الانتفاضة» والزمن الذي سبقه. يقول [٧٦]:

يا طائرَ الأشواقِ يطوي البيدَ طيْ
عرجْ إذا ما جزتَ بالقبرِ النَّديْ
واقرا السلامَ على صبيٍّ لم يزلْ
في مثلِ عمرِ الشقشقيةِ مُصعبي
يرنو لصبحٍ يجتلي أنوارهُ
بأبي صباحٌ يدحرُ الليلَ أبي
قبرٌ يكادُ يذوبُ في حضنِ الرُّبى
لولا شعاعٌ يُرشدُ الحيرى وضي
قالوا رمانا بالحجارةِ والحصى
عيناي إن عزَّ الحصى بدل الحُصَيّ

****

يا طائرَ الأشواقِ عرجْ مُنْعِماً
صَوْبَ المُلوَّحِ بالأكفِّ لنا: إلي
ظنُّوهُ يستخذي هناك مُلوِّحاً
شلَّ الرصاصُ لسانَهُ هلعاً وعَي
ظنَّوهُ يستجدي الحياةَ تذلُّلاً
كلا وحقِّ المجتبى الهادي الزكي
لكنه يدعو الرفاقَ منادياً
من آل ياسرِ والسلالةِ من «عَدي»
«هاكم» يصيح خذوا المشاعلَ من دمي
وتسلَّموا راياتِكم من جانحي
هذا أنا... مُهري بُراقٌ مُسرَجٌ
عَلَمٌ لمن يهوى على إثري المُضي

إننا نشعر شعورا قويا - على الرغم من هذا الحضور الصوفي الكثيف - بتجانس القصيدة، ووحدة السياق. لقد استطاع هذا الشاعر أن يوظّف التقاليد الصوفية توظيفا بارعا، فأدخلها في سياق قصيدته، وهو سياق وجداني تغمره روح دينية عميقة تكاد تجانس الروح الصوفية (مُصعبي، شعاع يرشد الحيرى، المجتبى الهادي الزكي، آل ياسر، السلالة من عَدي، البُراق) فإذا القصيدة كلٌّ واحد متجانس يكشف عن رؤية دينية عميقة، ولكنها تختلف عن الرؤية الصوفية لأنها وثيقة الارتباط بالواقع، وحريصة على تنقيته وتعقيمه من الشرور.

ويبرز «التناص» في قصيدة «الأمة» لـ «منصف الوهايبي» بروزا قويًا حتى يكاد يشدّ المتلقي - قارئا كان أو سامعا - من مجمع الصدر، فهي تتناص مع التراث الشعري القديم بجلال الصياغة ورصانتها، وبفخامة الألفاظ وجزالتها وقوة أسرها، وبتدفق الإيقاع ورنينه، وبكثير من الصور والمعاني ولا سيما صور أبي تمام والمتنبي، وبتقليد شعري عريق ابتدعه «الحطيئة» في مدحه لـ «سعيد بن العاص»، ثم أخذه «كُثيّر عزّة» وطوّره، فذكر الباحثون «كثيّرا» ونسوا الحطيئة! ولكن صوت هذا الشاعر يظل مهما تختلط به أصوات الآخرين قويّا جهيرا، فكأنه يرى فيهم أندادا له لا أساتذة، وتظلّ قصيدته شامسة تزاحم قصائد أولئك الأساتذة، فكأنها تريد أن تصطف بجوارها كتفا إلى كتف، يقول [٧٧]:

رمادُ صوتك هذا الليلُ أم حُجُبُ
أم ماءُ حزنك منهلٌ فمنسكبُ
أطاعك الموتُ أم حطّ الأفولُ على
ذراك أم نهشتْ من لحمك الحقبُ

....

....

الواقفون بجفن الموت ما وقفوا
كأنما كَنَفاه الماء والعشبُ
فكلُّ أيامهم كانت ولا عجبٌ
أيامُ بدرٍ إليها الدهر تنتسبُ
م البدء كان لهم فردوسُهم ولهم
من حُوره العين إن همّوا وإن رغبوا
الحاملاتُ جرار الكرم من عدَنٍ
وذوبهنّ تمورُ الهند تحتلبُ
الساحباتُ حرير الليل أجنحة
على فضول وساد ليلهُ شحبُ
الواهباتُ وسادًا خافقًا أبدا
للعاشقين وهنّ الخُرّدُ العُرُبُ
لكنْ عدتُهم فتوحٌ عن أطايبها
فلم يعزهمْ بَحرٌ ولا حَدَبُ

كأنما الأرضُ كلُّ الأرضِ «مكّتُهم»
تنهدُّ في ساحها الأوثانُ والنُّصُبُ
وكلّما امتنعتْ هبّوا وما انتظروا
«أن ينضجَ التينُ أو أن ينضجَ العنب»
دانَ الزمانُ لهم والخيلُ مُورِيةٌ
قَدْحاً ودانَ وأفراسُ الصِّبا قَصَبُ

....

....

وما على الأرض إنْ أطفالُها ملكوا
ألا تدورَ ولا تعنو لها الشهبُ
شَدّوا على الموتِ أنياباً وأفئدةً
كأنهم منهُ أو همْ فيهِ قد نشبوا

....

......

كأنْ أرتنيَ قبري في القبورِ كأنْ
لم تأتِ بالموتِ إلا وَهْو مُنتقِبُ
حتى شددتُ بأضراسي على رَمَقٍ
واللحظُ مختلجٌ والروحُ مُستلَبُ

....

......

أهلاً بهذا الزمانِ الصعبِ منحدراً
فيها وقرناهُ منها الجمرُ والغضبُ
كأنما المتنبي آخذٌ بيدي
وذي عباءتُه في الريحِ تضطربُ

....

......

آمنتُ بالله لم أشركْ بقبلتهِ
لأنت قبلتُنا ولتسقطِ النُّصُبُ

لقد استكثرت من الأبيات لسببين، أولهما: هذا الحضور الطاغي «للأنا» الشاعرة على نحو يذكرنا بالمتنبي، ولعل الشاعر نفسه قد أراد ذلك، فقال «كأنما المتنبي آخذ بيدي...»، وهذه الروح القومية العاصفة كأنها روح المتنبي أيضا، فهو يلتفت إلى التاريخ العربي فيبعثه حيّا بجلاله وعظمته، ويفصّل في تصويره لكأنه حاضر تراه رأي العين، وهو يتحدى هذا الزمان الصعب - كالمتنبي مرة أخرى -، ولم يبق أمامه إلا أن يمسكه بقرنيه كليهما، ويوجهه حيث شاء.

وثانيهما: هذا الحضور الكثيف للذاكرة الشعرية، ولكنه - على كثافته - يدخل في نسيج القصيدة، ويتماهى معه لأن سياق القصيدة نسيجا ودلالة هو سياق هذه الذاكرة الشعرية، أعني أنه سياق متمرّد مفعم بالحماسة والفخر وروح التمرّد والثورة. وهل يختلف سياق قصيدة «أبي تمام» في فتح «عمورية»، وسياق سيفيات المتنبي، وسياق قصيدة الحطيئة التي قالها مادحا ومصوّرا «سعيد بن العاص» في الحرب عن سياق هذه القصيدة التي قالها «الوهايبي» في تصوير بطولة «فتيان الانتفاضة»، وتصوير موقفه من هذه البطولة؟ وهل تختلف لغة هذا الشاعر كثيرا عن لغة أبي تمام والمتنبي في جزالتها ورصانتها وقوة أسرها وإيحائها، بل وفي صورها أيضا؟ سياق واحد لغة ودلالة يجمع هذا الموروث الشعري وهذه القصيدة، فإذا بالموروث التليد يغدو عنصرا بنائيا يجانس العناصر البنائية المستحدثة الطريفة، وإذا القصيدة كل متجانس صلب يستعصي على التشتت أو التنافر. لقد ابتدع «الحطيئة» تقليدا فنيا طريفا، فصوّر ممدوحه في موقف عاطفي غريب: قائد يهمّ بالخروج إلى الحرب، فتعرض له امرأة حسناء ذات شرف ودلال... ولكنه يُخرس صوت القلب، ويترك ما يستطيعه من نعيم الحياة وغضارتها، ويمضي إلى ما همّ به:

إذا همّ بالأعداء لم يثنِ همَّهُ
كَعابٌ عليها لؤلؤٌ وشُنوفُ

حَصانٌ لها في البيت زيٌّ وبهجةٌ
ومشيٌ كما تمشي القطاةُ قَطوفُ

ولو شاء وارى الشمس من دون وجهه
حجابٌ ومطويُّ السَّراة مُنيفُ

ولكنّ إدلاجاً بشهباء فخمة
لها لَقَحٌ في الأعجَمين كَشوف

إذا قادها للموت يوماً تتابعتْ
أُلوفٌ على آثارهنّ أُلوف

وأنت ترى أن «منصف الوهايبي» قد استعار هذا التقليد في تصويره للعرب الفاتحين صنّاع مجد الأمة، فقد كان لهم لو شاؤوا الخرّد العرب الساحبات حرير الليل أجنحة و... ولكن الفتوح عدتهم عن هذه الأطايب، فانطلقوا إلى ميادين الحرب.

وأنت تعلم أن المتنبي صوّر سيف الدولة في المعركة، فقال:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ

كأنكَ في جفن الردى وهْو نائمُ

فإذا بالوهايبي يأخذ صورة سلفه العظيم، ويضربها ضربا جديدا، ويمهرها باسمه، فهؤلاء الفاتحون يقفون ما وقفوا بجفن الموت لا تساورهم الرهبة، ولا تتخطّفهم المخاوف فكأنهم يقفون في واحة يحيط بهم العشب والماء من كل صوب!

وإذا كان «أبو تمام» يزعم أن صلة الرحم القريبة تربط بين أيام نصر «المعتصم» وأيام معركة «بدر»، فإن «الوهايبي» يرى أن أيام العرب الفاتحين كلها من الشرف والعزّ ما يحمل أيام «بدر» على الانتساب إليها... ولِمَ لا يكون الأمر كذلك، وقد دان الزمان لهم وقت الحرب كما دان لهم وقت السلم؟ فكأن «الوهايبي» - فيما قال - يعيد صياغة قول سلفه الأجلّ في سيف الدولة:

قد زرتُه وسيوفُ الهندِ مُغمَدةٌ

وقد نظرتُ إليه والسيوفُ دمُ

فكان أفضلَ خلقِ الله كلِّهمُ

وكان أفضلَ ما في الأفضلِ الشِّيَم

على هذا النحو يتناص «الوهايبي» مع التراث، يعيش فيه، ويتمثّله تمثّلا قويا، ثم ينطلق نحو آفاق جديدة دون أن يرهقه ثقل الماضي، أو تصمّ أذنيه أصداؤه القوية.

٦- التكرار:

تختفي من هذا الشعر أو تكاد ضروب شتى من التكرار على غير ما رأينا في الأشعار السابقة، وتكاد تُعدّ على أصابع اليد الواحدة المواطن التي ظهرت فيها ضروب التكرار جميعا (تكرار النداء، تكرار الصيغة، تكرار الأمر، تكرار

الأسئلة المتلاحقة التي لا تنتظر جوابا، تكرار القسم، تكرار النسق) ما عدا ضربا واحدا هو تكرار «اللوازم البنائية». فإذا ظهر أحد هذه الضروب كان ظهوره عارضا غير مهيمن على نحو ما نرى من «تكرار النسق» في قصيدة «راعف جرح المروءة» (٧٨) لـ «عبد الله عيسى السلامة». يقول مخاطبا شظايا الشمس:

تبعثري تبعثري   بين فجاج الأعصرِ
في كلّ روضٍ مقفرِ   وكلّ قفرٍ مزهرِ
وكلّ ليلٍ مشمسٍ   وكلّ صبحٍ مقمرِ
وكلّ قلبٍ أسودٍ   وكلّ ماءٍ أحمرِ

ويبدو أن موقف الشاعر المحتدم عاطفيا، بل المأزوم من شدة احتدامه، هو الذي أنجب هذه المفارقات القاسية (روض مقفر، قفر مزهر، ليل مشمس)، وهو الذي دفع الشاعر إلى تكرار النسق دفعا، أو قل - إذا شئت - إن تكرار هذا النسق القصير المتدافع اللاهث، وظهور هذه المفارقات الذاهلة كانا تعبيرا عن جَيَشان عاطفي متدفق لا يمكن ترويضه وضبطه وتعديل مساره.

ولقد احتفى هؤلاء الشعراء بتكرار «اللوازم البنائية»، ورغبوا فيها بقدر صدودهم عن ضروب التكرار الأخرى، وانصرافهم عنها. وتقوم هذه اللوازم بتوجيه القصيدة نحو فضائها، كما تقوم باستقطاب عناصرها، وإحكام بنائها. وتأسيسا على ذلك تكون اللازمة البنائية هي البؤرة الخصبة الولود التي تفيض منها دلالة القصيدة، وتظلّ تسبح داخل ضفافها. أو تكون هي سرير النهر الذي تتدفق فيه مياه القصيدة كلها فيحضنها، ويمنحها صورتها النهائية.

في قصيدة «معين محمد سالم الجعفري» «قصيدة محمد الدرّة» (٧٩) تتكرر لازمة بنائية طويلة أربع مرات في أربعة مقاطع هي القصيدة كلها. يصوّر هذا الشاعر في المقاطع الثلاثة الأولى مصرع الطفل وأصداءه، ويبشر بنبوءة النصر القادم، يقول في المقطع الأول:

برصاصتينْ،
قتلوا طفولتكَ البريئة يا يسوعَ الضفّتينْ
نثروا دماءكَ جدولاً من ياسمينٍ ومن لجُينْ
.....
.....

طوبى لغزة هاشم هذا الولدْ
طوبى لأولى القبلتينْ
برصاصتينْ
عزفوا نشيدَ الموتِ، كالغربان، في كل البلدْ؛
ماتَ الولدْ
ماتَ الولدْ

فإذا تركت هذا الاستهلال البديع الذي تتراءى فيه الطفولة البريئة ويسوع وجداول الياسمين واللجين حتى توشك أن تنفي الرصاص وتُفقده فاعليته، ونظرت في اللازمة البنائية «طوبى... الولد» رأيت سياق هذه اللازمة يتنازعه ضدّان هما التهنئة والموت، أو هما هذا الولد وهذه الغربان، والعلاقة بينهما . كما ترى - علاقة تضاد، أو هي علاقة محو وإثبات، فكل منهما يريد محو الآخر لإثبات نفسه. السياق إذن متوتر غير صافٍ. وفي المقطع الثاني يتحول «يسوع» إلى «السندباد» صراحة، ويتحوّل ضمنيًا إلى «أوزوريس»، فنراه موزّعا في كل البلاد، ويرافق هذا التوزع غناء صافٍ، وسرد رشيق عذب:

دمكَ الزكيُّ موزّع بين الفيافي والبلادْ
كالمسك ينشر عطرَه فوق الوهادْ
والريحُ تحمل صوتَكَ المذعورَ
من جبلٍ إلى جبلٍ، ومن سهلٍ إلى سهلٍ، ومن وادٍ لوادْ
.....
.....
يا سندبادْ
هذا شراعُكَ متعبٌ، والقاربُ المكسور قد جاب البلادْ
.....
....
يمناكَ سنبلةٌ وغصن من ربى الزيتون واليسرى سلاحْ
يا أيها الولدُ المضمّخ بالأغاني النازفات وبالأقاحْ
طوبى لغزّةِ هاشم هذا الولدْ
طوبى لأولى القبلتينْ
برصاصتينْ

عزفوا نشيدَ الموتِ، كالغربان، في كلّ البلدْ،

مات الولدْ

مات الولدْ

لا يزال سياق اللازمة متوترا غير صاف، بيد أن السياق قبلها على ما فيه من انكسار وتعب ودماء مطلولة بدأ يرشّح لتغيّر في سياق هذه اللازمة، فإيزيس سوف تجمع أشلاء أوزوريس - كما تقول الأسطورة، وإن لم يكن الشاعر قد أشار إليها إشارة صريحة -، والسندباد سوف يعود من رحلته السابعة كما تقول الأسطورة أيضا.

وفي المقطع الثالث يتحول السياق قبل اللازمة تحولا واضحا، فينتفي منه الانكسار والوهن والدماء المطلولة، ويفيض بروح الثورة والنصر، و«يلوح بالفجر النضير» بتعبير الشاعر نفسه، ويمهّد للازمة بحياة الحجر:

يدُكَ الصغيرةُ يا محمدُ دونما حجرٍ تقاتلْ

وتواجه الرشّاشَ والبارود بالجرح المقاتلْ

لتخبّر الأعداءَ والطاغوت أن الليل زائلْ

وتحرّرَ الوطنَ المكبّل بالقيود وبالسلاسلْ

.....

.....

لتجيءَ بالنصر المبين، وتملأَ الدنيا سنابلْ

....

هذا هو القدرُ المعنّى يكتب الفصلَ الأخيرْ

من سورة الحجرِ المقدّس في يد الطفلِ الصغيرْ

حجرٌ يثور على الغزاة يلوح بالفجر النضيرْ

يحيا الحجرْ

يحيا الحجرْ

طوبى لغزّةِ هاشمٍ هذا الولدْ

طوبى لأولى القبلتينْ

برصاصتينْ

عزفوا نشيدَ الموتِ، كالغربان، في كل البلدْ،

مات الولدْ

مات الولدْ

ولعلك لاحظت لغة الشاعر وقد شرعت تجنح إلى قدر ما من المباشرة، فكأنه يريد تقرير الحقائق أكثر مما يرغب في الإيغال في عالم المجاز. ولعلك لاحظت أيضا أن السنبلة في المقطع السابق قد أصبحت سنابل تملأ الدنيا في هذا المقطع، وأن القدر المعنّى بدأ يكتب الفصل الأخير من سورة الحجر المقدس، وليس الفصل الأخير سوى فصل النصر، ولذلك هتف الشاعر بحياة الحجر، ولوّح بنصره القريب. وحقا ظلّ سياق اللازمة البنائية كما هو، ولكن رياح التحول والتغيير بدأت تهبّ عليها، وتدق بابها بقوة.

وفي المقطع الأخير «يكتمل النشيد»، ويظهر النصر قادما لا محالة من بعيد، فيتحول سياق المقطع كله تحولا جذريا، فتغيب الغربان والموت منه، ويمتلئ بالتهنئة ونشيد النصر الذي يملأ البلد: عاش الولد/ عاش الولد:

هذي قصيدتكَ الأخيرةُ أيها الطفلُ الشهيدْ
في كل يوم باقةٌ تمضي من الشهداء للأفق البعيدْ
الآنَ يكتمل النشيدْ
والنصرُ آتٍ لا محالةَ من بعيدْ
يا أيها الولدُ العنيدْ
طوبى لغزّةِ هاشمٍ هذا الولدْ
طوبى لأولى القبلتينْ
برصاصتينْ
عزفوا نشيدَ النصر في كل البلدْ:
عاش الولدْ
عاش الولدْ

سياق صافٍ نقيّ لا يشوبه شوب، ولغة خرجت من فتنة البلاغة، وطفقت تعلن النصر عاريةً إلا من دلالتها الاصطلاحية الدقيقة!

وفي قصيدة «حداء الدم» [٨٠] لـ «كمال صياح الحمد» تتكرر لازمة دلالية واحدة، وإن اعترت بنيتها اللغوية اختلافات طفيفة، وهي مكوّنة من فعل وفاعل وجار ومجرور، أو من فعل وفاعل ومنادى وجار ومجرور. والجار والمجرور هما المنادى عينه، وهو المتغير فتارة يكون القدس وتارة يكون اللدّ وثالثة يكون جبل النار، وقد يكون الحق أو فلسطين أو الحج أو القبر أو الثأر أو النصر. ويتقمّص الشاعر شخصية البطل الأسطوري «جلجامش» الذي

أنفق طرفا واسعا من عمره يبحث عن نبتة تمنحه الخلود، وانتهى في آخر رحلته إلى أن ما يبحث عنه مستحيل، وأن خلود بني البشر لا يكون إلا بالعمل، فرجع إلى مدينة «أوروك» وبنى سورا عظيما حولها، وقضى عمره يحاول إسعاد زوجه وأولاده. وجلجامش القصيدة يبحث عن نصر يردّ له الحق، ويحقق له ضربا من الخلود المتاح للبشر، ولا يكون ذلك بغير مقارعة المحتل. تبدأ القصيدة بداية مشرقة مفعمة بالإصرار والصلابة:

كإشراقة البرتقالْ
في روابي النضالْ
إليكِ
أيا قدسُ أمشي
وأحمل جرحاً عميقاً طويلْ
كصفّ الخيام، الضبابِ، السراب، العذاب الثقيلْ
لأزرعَ فجراً
....
....
وأنثر فوق ترابِ الحنين...
على مطلع الشمس مجداً،
لكنعانَ كان، لبابلَ كان، لصيدونَ كانْ
لغزّةِ هاشمْ،
لحطّين كان، لأوراس كانْ
فجلجامشٌ...
تسربلَ درعاً...
تقلّد سيفاً...
وجلجامشُ...
ذاهبٌ للقتالْ

إنه يحمل على كتفيه أمجاد تاريخ عريق مجيد، ويحمل بقلبه جراح أمة وانكساراتها، ويصمّم على القتال، ولذا كان لا بدّ له من أن يكون ذا بطولة خارقة، فكان «جلجامش»، وكانت القدس مقصده «إليكِ أيا قدس أمشي».

ويدخل الشاعر في حلم يقظة توجّهه اللازمة البنائية:

إلى اللدّ... أمشي

وتمشي الزحوف ويمشي النخيلْ

ويهدر فوق السهولِ الهضابِ الجبالِ

الصهيلْ

نضالٌ به الفصلُ حدٌّ

كسيف دمشقَ الصقيلْ

.....

.....

وأعزف في زمن الصمتِ والقهر والخوفِ

لحنَ النفيرْ

وجلجامشٌ عشقُه المجدُ

عشقُ الحداءْ:

«دخانٌ ونار ودمْ

واعصارُهمْ

.....

.....»

وجلجامشٌ لا يملّ الغناءْ

أشواق الروح تتعاظم، وصلابة الروح لا تعرف الانكسار، وجلجامش لا يملّ غناء أشواق روحه وصلابتها... ويتراءى له أطفال الحجارة، بل قل: إنَّ اللازمة البنائية توجّه القصيدة إليهم، فيقول:

إليكَ

أيا جبلَ النارِ أمشي

أراهم هناكَ...

كما غابةٍ من طراد الخيولْ

وحمحمةٍ

لا تملّ الزئيرْ

.....

إن ضربا من التجاوب أو التوازي يقوم بين الذات الشاعرة وفتيان الحجارة، فهي لا تملّ الغناء المقاتل، وهم لا يملّون الزئير، وإذن لا غرابة أن تزداد ثقة الذات بنفسها صلابة ورسوخا:

إليكَ
يا حقُّ أمشي
لأزرعَ قلبيَ
في الأرض جذراً
يُروّي خضابي
عطاش الشموخِ
فيعلو، ويسمو ويزهو
وتورق أعلامُنا
في ربوع الجليلْ
وجلجامشُ ما يزالُ
يغذّ المسيرَ ويحدو
.....
.....

هل رأيت كيف يستفيض في تصوير أحلامه وأشواق روحه؟ على هذا النحو تمضي القصيدة نحو فضائها توجّهها اللازمة البنائية في مطلع كل مقطع. وكلما شام وميض أمل علت عزيمته واستطالت حتى كأنها قطعة من مناكب الجبال. وقد يدخل في حلم يقظة آخر، ويفيق منه على البدء، فلا تهن الروح منه، ولا يجفّ بفيه الغناء:

إلى الثأرِ
أمشي
وأرقب جمعاً
وأرقب زحفاً
يسدّ عيونَ النهارْ
كأني...
بشيبانَ، يكربَ، خزرجَ، مزنةَ، أوسٍ
وترتحل الشمسُ خوفَ الغبارْ

كأني

بخالد، عمرٍو وسعدٍ، ويأتي ضرارْ

كما لمع سيفٍ

يردّ العثارْ

....

....

فلا جمعَ جاءَ

ولا من زحوفٍ... ولا من مددْ

وجلجامشٌ ما يزال وحيداً يغنّي

...

إنه يتحضر سياقا تاريخيا جليلا نضّرته الفتوح، وكانت فيه الخيول ترسم بسنابكها حدود الممالك. ويوغل في أحلامه فينعش ذاكرته وخياله، ويذوق من عسل الذاكرة وشهدها طعما شهيا مستطابا. وليس أدل على هذا التلذذ والاستمتاع من تعداد هذه القبائل قبيلة قبيلة، وهؤلاء القواد الفاتحين قائدا قائدا، ومن هاتين الصورتين البديعتين (وأرقب زحفا يسدّ عيون النهار/ وترتحل الشمس خوف الغبار). ولكن الواقع العربي يردّه من أحلامه وأشواق روحه إلى دمامته وعجزه وهوانه، فلا يقنط ولا يخور، بل يشدّ عينيه كلتيهما على هذه الأحلام صيانا لها، ويعلن استمرار الرحيل:

وأمشي

وأمشي

وجلجامشٌ

ما يزال يصولُ

وعيناه جمْرٌ

يتمتم تاره

ويزأر تاره

فترتجّ كلُّ الوهادِ القفارْ

.....

.....

وجلجامشٌ على قمّةِ الشيخ

أشعل ناراً
أذاب الثلوجَ
لنشربَ من راحتيه انتصارْ
وجلجامشٌ
ما يزال هناك يغنّي:
«إذا الحقُّ ضاعْ
فلن يُستردَ بغير الصراعْ»

ما رأيك بهذه الصورة الرمزية البديعة التي ختم بها الشاعر القصيدة، وفتح بها نفسها باب القضية على مصراعيه؟ بطل عركته الخطوب، وأغنته تجارب الرحيل حكمة وعقلا، فالرحلة في التراث العربي مقترنة بالمعرفة اقتران الشهيق بالزفير، هكذا رحلة الشاعر الجاهلي على ناقته، ورحلة بطل المقامات، والرحلة الصوفية، ورحلات الرحالة المعروفين ورحلة السندباد و... وقد ظلّ هذا الشاعر في رحيل مستمر على امتداد القصيدة حتى استقر على قمّة جبل الشيخ، وأوقد النار، وشرع فيِّ الغناء. ولا أحسبك تنسى هذا البعد الرمزي لقمّة الجبل، فالشاعر يطلّ منها على الحياة وأحداثها، ويراقبها بعينيه الثاقبتين كعيني نسر، أو قل يراقبها بعين القلب والعقل وعين النظر. وما رأيك في هذه النار التي أوقدها في رأس هذا الجبل؟ أليست تذكّرك بنار موسى عليه السلام، وببعض نيران العرب التي كانت تُوقد في رؤوس الجبال؟ إنها نار رمزية دون ريب، محمّلة بفكرة الهداية، وعلى امتداد تاريخ الشعر العربي كانت النيران والنجوم ـ في الأغلب الأعمّ ـ رموزا للهداية والرشاد. لقد أذابت هذه النار الثلوج فانكشف ما تحتها، وما على العرب إلا أن يستضيئوا بهذه النار الرمزية المقدسة، وأن يأنسوا بما عندها من هدى، وليس هذا الهدى في حقيقته سوى هذا الغناء الذي يصدح به جلجامش:

«إذا الحقَ ضاعْ
فلن يُستردَ بغير الصراعْ»

ما أصدق ما قال!

وفي قصيدة «يا دمي... لا تصدّق رصاص الكلام» [٨١] لـ «ناصر شبانة» نجد أن عنوان القصيدة هو اللازمة البنائية التي يفتتح بها الشاعر مقاطع القصيدة جميعا.

وإذن لقد اجتمع لهذه اللازمة البنائية خصائص شتى هي: خصائص العنوان، وخصائص الاستهلال، وخصائص اللازمة، ولست أريد هنا أن أتحدث عن المفهومات النظرية، فالبحث لا يحتمل هذا الحديث ولا يقتضيه، وأنا لا أحب أن أقع في مرض الاستقواء المفرط بالآخرين، وليس من حسنات البحث في ظني أن يثقل بالاقتباسات في ضرورة وفي غير ضرورة، ولكنني أودّ أن أُذكّر بما قلته عن وظيفة اللازمة البنائية في مطلع هذه الفقرة، وبما قلته في موطن سابق عن أهمية الاستهلال وعناية النقد به، وأحب أن أضيف إن دراسة العناوين دراسة سيميائية أوشكت أن تشيع في نقدنا الراهن، وكثر الحديث عن وظائف العنوان، وعن علاقته بالنص، ونُظر إليه بوصفه نصا موازيا ذا نظام دلالي رامز، وبوصفه جزءا من استراتيجية النص وسوى ذلك (٨٢).

إن عنوان القصيدة - كما نرى - عنوان مكشوف، بل هو أشبه بالهتاف السياسي، ولذا فإن وظيفته تحريضية، فكأن الشاعر يريد أن يستفزّ المتلقّين بعدما خبر من لغطهم وصياحهم وهتافاتهم ما خبر. إن ما يفعلونه ليس إلا جعجعة، أو هو بصورة التشبيه البليغ «رصاص الكلام». وإن موقف الشاعر منه هو موقف المزدري الحانق الذي أدماه العجز العربي حتى أثخنه، فهبّ يؤذّن في الناس، ويفضح عجزهم وهوانهم وصغارهم لعلّهم أن يفيقوا، ويخلعوا ثوب الذلّ... ليس في الميدان سوى دمه، والآخرون كل الآخرين قلوبهم هواء. أليس هذا ازدراءً حانقا وسخطا مريرا؟ ثم أليس هو استفزازا وتحريضا سافرين؟ لكأنه يقول لكل منهم وقد أمسكه بكلتا يديه ما قاله شاعر قديم - في تحوير طفيف -:

هلا برزتَ إلى عدوّكَ في الضحى

بل إن قلبكَ في جناحي طائرِ

وحين ننظر في القصيدة نراها لا تغادر هذا السياق - سياق الغضب والحنق والازدراء والاستفزاز -، فكأن القصيدة كلها كامنة في هذا العنوان/ المطلع/ اللازمة، أو قل - إذا شئت -: إنها تتولّد من رحمه، يقول:

يا دمي لا تصدقْ رصاصَ الكلامْ

وكن يا دمي الحرَّ

في ساحة العرس وحدكَ

أنتَ الذي قمتَ فينا تصلّي

ونحن نيامْ

.....

.....

كنْ مزيجاً من النار والقارِ

للثائرين الكسالى

.....

.....

لا تصدّقْ خُطى القادمين إلى ظلّكَ الأرجوانيِّ

لا تُفرغِ الريحَ من عنفوان الحجاره

وخلِّ «المقاليعَ» تثقب لحمَ الرخامْ

هذا تقريع قاس مرّ لا يخطئه القلب إذا كان فيه بقية من نبض. كلّهم نيام وطفل الحجارة وحْده واقف يصلّي... كلهم ثائرون كسالى وهو وحده في ساحة المعركة. لقد أقعدهم الخور، وعصف بقلوبهم إيمان مدخول فإذا هي قلوب جرداء. لغة موّارة بالانفعالات والمشاعر، واضحة حادّة كالسيف، وجميلة كالسيف أيضا:

يا دمي لا تصدّقْ رصاصَ الكلامْ

يا دمي لا تراهنْ على فارسٍ

لم يجرّبْ صهيلَ الخيولْ

.....

.....

لا تصدّقْ جموعَ المهلهلِ

حين تدقّ الطبولْ

إنهم بعد حينٍ

تُدار بنادقُهم صوبَ رأسكَ

كي يقتلوكَ ويبكوا عليك

مزيج عزيز من المباشرة المشرقة والفنية العميقة الساحرة في سياق متمرّد حانق يُضمر أسىً غائرا في القلب، وحرقة جارحة كالزجاج، وتقريعا ينخر العظم لمن فيه رسيسٌ من الإحساس. وتضفي صورة «الحسين» الشهيد، وكربلاء على السياق مرارة الفاجعة، ومراوغة الغدر لعلّ شوك الندم والتكفير عن الخطيئة ينهض في الصدور.

أليس في هذا التناص (النص الموازي: رأيت الناس قلوبهم معك وسيوفهم عليك) بين صورة طفل الحجارة وصورة الحسين، وصورة الانتفاضة وصورة كربلاء ما يزيد التقريع قسوة وعنفا؟ ثم أليس يمنح السياق بعدا تاريخيا دينيا خاصا، فينشّط الذاكرة الفردية والجمعية على حد سواء، ويقيم بين حلقات التاريخ النفسي صلة رحم واشجة؟

على هذا النحو تمضي القصيدة تُكرّر دلاليا العنوان أو اللازمة، وتفجّر ما كمن فيه، فكأنها تنويعات على نغم غاضب حانق شجي. وفي المقطع الأخير نرى القدس تمسّد شعر الصغار، وتلقّنهم سورة الفتح، فيندفعون يشاركهم الأذان صرخة العنفوان... وتغيب من المقطع صورة العرب أو المسلمين ـ على خلاف المقاطع السابقة ـ، فكأنه يئس منهم ومن تقريعهم، أو كأن لسان حاله كان يردّد قول المتنبي:

مـن يـهـنْ يـسـهـلِ الهـوانُ عـلـيـهِ
مـا لجـرحٍ بمـيّـتٍ إيـلامُ

يا دمي
لا تصدّق رصاصَ الكلامْ
ها هي القدسُ
راحت تمسّد شعرَ الصغارْ
.....
.....
تلقّنهم سورةَ الفتحِ
كي يزرعوا الأرضَ
بالبرتقال وبالغارْ
ها همُ الآنَ
يرفعون المآذنَ فوق الدمارْ

لقد توارت نبرة التقريع والغضب، وتحوّل السياق تحوّلا واضحا، فشاع فيه الرضا والإيمان بالنصر والحياة القادمة (سورة الفتح، زراعة الأرض بالغار والبرتقال). ويختم الشاعر هذا المقطع بالإصرار على الشهادة، وبالاعتماد على الذات وحدها ـ الذات الفلسطينية ـ، فهي أول النازفين، وهي سيد العارفين. ومن هذه المعرفة الجليلة تنبثق وصية الخاتمة، فإذا هي العنوان/ اللازمة/ المطلع:

يا دمي
لا تصدقْ رصاصَ الكلامْ

وبذلك تستدير القصيدة، وتنغلق على نفسها فنيا كما انغلقت دلاليا على دم الشاعر نفسه، أو على الدم الفلسطيني وحده.

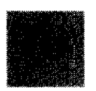
وأما بعد،،،

فقد كان من حظ هذا البحث ـ نكدا كان أو سعيدا، لا أدري ـ أن يعالج جمهرة ضخمة من القصائد تتفاوت في فنيتها تفاوتا شديدا على نحو ما يتفاوت أصحابها في شهرتهم. بيد أن الشهرة ليست دائما رائزا موضوعيا دقيقا. وتأسيسا على ذلك كان لهذا البحث طابع الاكتشاف والرؤيا، فتقدّمت قصائد كثيرة ليس بين أصحابها وبين الشهرة نسب صريح أو هجين، بل إن كثيرا منهم ليس له ديوان! ورأيت في قصائد أخرى رأيا قد يخالفني فيه آخرون إذا رأوا في الشهرة غير الذي رأيت.

لقد كنت حريصا على أن أُحكِّم الذوق والخبرة معا في هذا الشعر، وقرنتهما بالصبر الجميل، بل بالحب الصابر الجميل. وكنت أشدّ حرصا على ألا أقول رأيا لا يعزّزه النص، ولكن النصوص ماكرة مراوغة لا تبوح بأسرارها إلا بعد معاسرة وصدود.

ولقد اختلف هؤلاء الشعراء في زوايا الرؤية اختلافا يضيق ويتسع، كما اختلفوا في تصوّرهم لمفهوم الشعر، فآثر بعضهم قصيدة التفعيلة، وآثر بعضهم الآخر القصيدة الجارية على أوزان الشعر القديم كما هي، وجمع نفر يسير جدا يُعدّ على أصابع اليدين بين النمطين السابقين. وقد يكون مما يلفت النظر أن يكون عدد قصائد التفعيلة «١٩٣» قصيدة، وعدد القصائد التي التزمت صورة أوزان الشعر القديم «١٩٤» قصيدة بُنيت كل منها على قافية واحدة ما عدا ثماني عشرة قصيدة تنوّعت قوافيها.

وأعتقد أن هذه الظاهرة تستحق التعليل لأنها تتصل اتصالا وثيقا بسيسيولوجيا الذوق، فكأن الذائقة الشعرية العربية الراهنة لما تزل وثيقة الصلة بأختها القديمة على الرغم من تصرّم أكثر من نصف قرن على ظهور قصيدة التفعيلة. وقد يكون من لوازم التعليل النظر في البيئات الشعرية الحاضنة، وتفسير ما يلاحظ فيها من شيوع أحد النمطين وغلبته على النمط الآخر.

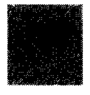


وقد تباينت رؤى هؤلاء الشعراء بعض التباين، فغلبت الرؤية الدينية على كثير منهم، وظهرت الرؤية القومية لدى كثيرين أيضا... ولكن هاتين الرؤيتين لم تتعارضا قطّ إلا في قصيدة واحدة! ولا ريب في أن هذه الظاهرة تدلّ على تطور ونضج في الرؤية السياسية، وتبشّر بإمكان الحوار بين المشروعين القومي والديني بعد قتالٍ دامٍ بينهما استمر عقودا طويلة.

وقد أجمع هؤلاء الشعراءً على أمرين، أولهما: رفض هذا السلام الذليل الذي تلوح نذره في الأفق، والإصرار على القتال سبيلا إلى النصر، وثانيهما: حملة شعواء عاصفة كتنّين الصحراء على السلطة العربية، وزوبعة تثور حينا وتهدأ أكثر الأحيان ضد الجماهير التي تدثّرت بالخنوع، واستمرأت طعم الهوان، فتخلّت - مكرهة أو شبه مكرهة - عن دورها التاريخي في تقرير مصير الأمة.

هل يمثّل الشعراء ضمير الأمة حقا؟ إذا كان الأمر كذلك كان من حقنا أن نسأل بإلحاح: من يمثّل الحكّامُ إذن؟! وهل تستطيع أمة تحيا هذه المفارقة القاسية أن تحرز نصرا، أو تصون قضية؟! ثم أليس من واجب الأمة أن تنظر في مرآتها الخاصة ثم في مرايا الآخرين لعلها تنبعث من رمادها الذي تعصف به الرياح من كل صوب؟ لعلّها.





2

تحولات الرؤيا في شعر محمد عمران[١] المجموعات الخمس الأولى[٢]

«لماذا مركبات العمر تأخذنا، ولا ترجع؟!
كأن خيولها السوداء في قلبي
تخبّ، أرى حوافرها
تمزّق أضلعي، وكأنني أسمع
صهيل جيادها المجنونَ
يأكل فرحة الدربِ!
فيا حوذيّ، ياحوذيّ، لاتسرع!»
«أشعار في عيد ميلادها» ١٩٥٨م.

«اليوم تكتمل القصيدةُ. ها دنوت من الختامْ
سبحان من أعطى يدي قلباً،
لتنبض في يدِكْ
سبحان من أبقى مدى لغدي
ليسكن في غدِكْ
سبحان من رفع الصلاة إلى فمي
لأقيمها في معبدكْ

« هذه هي قلاع الشعر أو جزره المسحورة، وهي قلاع الحياة أو جزرها المسحورة أيضا. وأكاد أزعم أن شعرا لا يتحدّث عن هذه القلاع هو شعر يحدّق في الفراغ»
المؤلف

سبحان من خلق الكلام،
فإن إسمك في الكلامْ
ولأن وجهك من رضى
سبحان من بسط الرضى
ولأن طبعك من غمامْ
سمَيتُك الوقتَ الجميلَ،
وقلتُ قولي في مديحكِ،
والسلامْ»

من «مديح من أهوى»

«العدل والحب والموت، ثلاثة أعمدة أبني عليها شعري»

محمد عمران

حين فتح محمد عمران عينيه على عالم الشعر فتحهما على عالم الموت والحب، وحين أغمضهما الموت أغمضهما على هذا العالم نفسه. إنهما ـ الحب والموت ـ جواد الشعر المجنّح، والعدل دائما في ركابيه، «والركابان ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل» كما قال أمل دنقل.

هذه هي قلاع الشعر أو جزره المسحورة، وهي قلاع الحياة أو جزرها المسحورة أيضا. وأكاد أزعم أن شعرا لا يتحدّث عن هذه القلاع هو شعر يحدّق في الفراغ. إن الشعر حين يكفّ عن محاورة الحياة يكفّ عن أن يكون شعرا. فجوهر الشعر ـ بعبارة شكري عياد ـ هو «إحساس بالحياة، ومحاولة لتشكيل هذا الإحساس في لغة قادرة على أن تأخذنا من الحياة التي نعرفها ثم تعيدنا إليها» [٢]. أريد أن أقول: إن الميتافيزيقا جزء جوهري من الوجود الإنساني، وإن أسئلتها المحورية هي أسئلة الجنس البشري منذ كان. وليست أحلام المصلحين الكبار عبر التاريخ ـ أنبياء وفلاسفة وشعراء ـ سوى حوار لهذه الأسئلة، ومحاولة للإجابة عنها. ومن قوة الإحساس بالحياة وأسئلتها الخالدة وقوة العقل يتولّد هذا القلق الخصب الخلاّق الذي نعرفه لدى هؤلاء المصلحين. إن شهوة إصلاح العالم وتغييره لا تعرفها النفوس الهادئة المطمئنّة. ولقد كان محمد عمران مملوءا بهذه الشهوة، يحدّق في هذه الحياة، ويحلم بإعادة ترتيبها وإصلاحها، وكان دائما قلقا مؤرّقا، وكانت نزعته الرومانسية الأصيلة تغذّي هذا الأرق، وتزيده توهجّا.

لم يكن محمد عمران رومانسيا، ولا كان شعره رومانسيا، ولكن النزعة الرومانسية كانت أصيلة في وجدانه شأن كل فنان كبير، وتراث الرومانسية الشعري كان حاضرا في شعره. والحق أن النموذج الرومانسي كان قد انكسر وبدأ بالانحلال في خمسينيّات القرن الماضي، وأن وعيا جديدا كان قد آذن بالظهور هو الوعي الواقعي الذي تجسّد شعريا في النموذج الواقعي [٤]. وفي هذا الوقت تحديدا كان محمد عمران يفتح عينيه وقلبه على عالم الشعر، ويهم بدخول عتباته المقدسة [٥]. وفي مجموعاته الخمس الأولى التي سأقصر هذا البحث عليها كان يصدر عن هذا الوعي الواقعي الذي «نشأ في كنف الفكر الماركسي الذي اتخذ في البلاد العربية طابعا وطنيّا وقوميّا، ووظف الشعر والأدب في هذا الاتجاه» [٦]. ولقد استطاع ـ شأن كل الشعراء الواقعيين الكبار الذين عرفهم النصف الثاني من القرن الماضي ـ أن يضيف إلى النموذج الواقعي سمات إبداعية خاصة يتميز بها من غيره، ولعلّ أبرز هذه السمات: الحب،والطبيعة، واللغة الشعرية الأنيقة الفيّاضة بالدلالات، وطعم الفقد اللاذع.

لم يكف محمد عمران يوما عن حوار الواقع ومساءلته، وعن محاورة الذات ومساءلتها، وهي ذات فردية حينا وذات جماعية حينا آخر. ولقد أرّقه هذا الحوار وأشقاه حتى أوجعه. ولئن عاصاه الواقع، وتمرّد على أحلامه، لقد عاصاه الحلم، وتمرّد على انكساراته. وعبر هذا الصراع بين الحلم والواقع كان وعيه يقوى ويتعمّق، وكانت تجربته الشعرية تغتني وتتكامل. كان شرط الوعي قائما في نفسه، وكانت رغبته في التحديث الشعري تملأ هذه النفس. وكان وعيه منبعثا من ملاحظة المفارقات أو الثنائيات المتعارضة ـ وهذه الملاحظة شرط جوهري لكل وعي عميق، وكانت رغبته في التحديث الشعري نابعة من العزوف عن التكرار والمشابهة، ومن الشوق إلى شواطئ وجزر شعرية عذراء لا عهد لها بالآهلين من قبل. ولا أزعم أن محمد عمران حقّق أشواقه الظامئة في هذه المجموعات الخمس التي أنظر فيها، ولكنني أعلم علم اليقين أنه في مجموعاته الثلاث الأخيرة (نشيد البنفسج، كتاب المائدة، مديح من أهوى) كان يعيش في تلك الجزر المسحورة التي كان يحلم بها منذ أول رحلته الشعرية.

ليس ثمة حياة شعرية، ولكن ثمة رؤية شعرية للحياة، رؤية مركبة من قوى النفس مجتمعة تتضافر فيها قوة الإحساس وقوة العقل. وهذه الرؤية هي التي ملأت جوانح محمد عمران بشهوة تغيير العالم وإصلاحه. كان الوطن العربي

يشهد مرحلة النهوض القومي، وكانت رياح الفكر المحملة بالفكر الماركسي تعصف قوية في أرجاء هذا الوطن، وكان الجيل الثاني من أصحاب الفكر المحملة القومي قد آثروا مزاوجة هذا الفكر بالفكر الماركسي، ولذلك كان حديثهم باستمرار يقرن الخاص بالعام، ويرى قضايا الوطن مرتبطة ارتباطا وثيقا بقضايا الشعوب المناهضة للاستعمار والإمبريالية. وكان محمد عمران واحدا من أبناء هذا الجيل. لقد اغتنى الفكر القومي بمضمون اجتماعي، وغدا ذا بعد إنساني نبيل، فلا غرابة أن يحلم شعراء هذا الجيل الكبار بتغيير الوطن والعالم، وأن يؤرّقهم هذا الحلم أكثر مما يؤرقهم أي أمر آخر.

هذا هو سرير النهر الذي كان يجري فيه شعر محمد عمران (مجموعاته الخمس الأولى)، ولكن هذا الجريان لم يكن ذا إيقاع واحد منضبط، بل كان متقلّبا تقلّبا شديدا تعصف به ريح عاصفة حينا، وتمضي به ريح رخاء حينا، وتتداوله رياح شتى حينا ثالثا. أريد أن أقول إن جذور الرؤيا في هذه المجموعات واحدة، ولكن تجليّات هذه الرؤيا تتغير وفقا لأسباب موضوعية شتى. ويمكننا بقدر معقول من الاستقصاء والتحليل والتدقيق أن نرصد تحوّلات الرؤيا في هذه المجموعات على النحو التالي:

١ ـ الرؤيا الغائمة، وحلمية الواقع.

٢ ـ البحث عن اليقين بين الحلم والواقع.

٣ ـ واقعية الحلم / الرؤيا النبوية

١ ـ الرؤيا الغائمة وحلمية الواقع

هي رؤيا مركّبة من نزوع رومانسي أصيل ومن تباشير وعي واقعي آخذ بالبزوغ، ولذا هي تتأرجح بين الصفو والكدر. ويبدو الحلم في ضوئها جامحا يكاد يتقمّص الواقع، ولكن هذا الواقع لا يلبث أن يكبح هذا الجموح، ويشدّ أجنحة الحلم إلى أسواره شدّا وثيقا. وتهيمن هذه الرؤيا على مجموعتي الشاعر الأوليين «أغان على جدار جليدي ١٩٦٧م، الجوع والضيف ١٩٦٩م».

تتكوّن قصيدة «شاهين» [٧] ـ وهي أولى القصائد ـ من تقديم بطولي غنائي، ومن مجموعة من اللوحات المتتابعة هي: (لوحة الذئب، لوحة سيفاتا، لوحة اللقيا، لوحة الماضي، لوحة الغيبة). ويضيف الشاعر تحت العنوان كلمة أسماء بنت أبي بكر في ابنها عبد الله بن الزبير الذي صلبه الحجّاج أياما

بعد قتله «أما آن لهذا الفارس أن يترجّل»؟! ولهذه المقولة ـ في ظني ـ دلالة لا يخطئها البصر، فهي تعبّر عن ظلم السلطة وعسفها، وتهيّئ المتلقي لاستقبال جوّ شعري مفعم بالتمرّد والانكسارات والظلم.

يتخذ الشاعر من القصة الشعبية الطويلة إطارا وموضوعا لعمله الشعري، ويغني هذه القصة في مراحلها المختلفة بملامح أصيلة من التراث الشعبي، ويكشف في أثناء ذلك عن رؤياه الشعرية. فـ «شاهين» أو الذئب بطل شعبي متمرّد على الظلم في واقع عقيم يخشى اليقظة. وقرية «سيفاتا» أو الوطن مروّعة بظلم السلطة، عقيمة لا تقوى إلا على الاستغاثة. وتدرك «لمياء» حبيبة شاهين، وأصدقاؤه ـ والشاعر أحدهم ـ حاجة البطل إلى هذه القرى، ولكنها قرى محزونة يائسة ألقت همومها على كاهل «البطل» واستسلمت لخنوعها الوبيل!

ويبالغ الشاعر في تضخيم صورة «البطل» مستمينا بتراث شعبي ثرّ (الصبايا، الجان، عين الماء، الخاتم، الشوياش وأعراس القرى والتلال، الغابات وقطّاع الطرق...)، فإذا هو شخصية أسطوريّة خارقة:

فارس يطلع من صدر البراري
حاملاً جرح النهارِ
حاملاً...
عيناه قنديلان وحشيان
عيناه مرايا
....
فارس يطلع من صدر البراري
راكباً مهر أغاني:
«أنا قطّاع طريقْ
بيتي الغاباتُ
والصخر سريري
والبراري صهواتي
والأفاعي أخواتي
أنا قطّاع طريقْ
أنا والرعب شقيقٌ وشقيقْ».

....

....

يقرأ العابر فيه:

يا صبايا الجان يملأن على النبع الجرارا

لي فيكن صبيَة

....

....

يا صبايا الجان يحملن إلى الكرم السلالا

وينقّرن العناقيدَ

ويحكين عن الذئب الذي آخى التلالا. (لوحة الذئب).

شاهين من عامينْ

لم يأتِ سيفاتا

فرّكما التنينْ

فرّ وما ماتا

قالوا: رأوه مرة في العين

يعطي صبايا الجان

خاتمه المرجان

قالوا: اختفى لما رأى إنسان

قالوا: رأوه طار فوق الغيم. (لوحة سيفاتا).

إن تضخيم «البطولة الفردية»، والارتقاء بها إلى مستوى أبطال الأساطير نهجٌ في النظر غير سديد، ولذلك وصفت رؤيا الشاعر بأنها رؤيا غائمة، ولكن هذا البطل الأسطوري يخلع ملامحه الأسطورية في مواطن متعدّدة، فتظهر ملامحه الإنسانية، ويبدو أقرب إلى الواقع والنفس ـ وهذا توفيق فني مبكّر ـ ولهذا وصفت رؤيا الشاعر بأنها مركبة من نزوغ رومانسي أصيل ومن تباشير وعي واقعي آخذٍ بالبزوغ.

«متعبٌ سيفُك يا سُمْرَ القرى

متعب، آويه، كوني غمده

افرشي ضفة عينيك له

خبئيه بين أدغال الكرى (لوحة الذئب).

وها هو ذا يخاطب حبيبته لمياء:

جائعٌ جائعٌ إلى الماء والخبز
إلى الدفء
والهوى
والحنان
هاك صدري
فتجيبه لمياء:
...أما للذعرك يا شاهينُ،
يا فارس الرؤيا
من أمان؟
الغبار الكئيب يأكل عينيك،
ويرعى ساقيك وعرُ الزمان (لوحة اللقيا)

إن الفارس البطل ظامئ إلى الحب، ومحتاج إلى وقوف القرى إلى جانبه. لقد تخفّف من ملامحه الأسطورية قليْلا، وغدا كائنا إنسانيا له أشواقه ومخاوفه.

ولكن سيفاتا ـ أو الوطن ـ هاجعة في سبات عميق هو الموت أو يشبهه:

«قراك يا شاهينُ
مقبرةٌ صفراءُ
وجه من الصخرِ من الظلماءُ
وجه بلا عشبٍ، ولا أوراقُ
قراك يا شاهين
نهر من الأمواتُ»

غير أن الصوت يقسو:

«شاهينُ، لا تأتِ،
القرى الصفراء ما زالت تخورُ
تجترّ مجد غبائها،
مجداً من الكتب الصديئهْ

يقتات بالأرض البرينه
يغفو، وفي أعراقه،
الزمن المعطّلُ،
لا يسيرُ،
شاهين، لا تأت،
القرى الصفراء يجرحها الحضورْ» (لوحة اللقيا).

ماذا تجدي البطولة الفردية إذا لم يكن الشعب ظهيرا لها، يحميها، ويدعمها، ويشاركها في إحراز النصر؟

إن الظواهر الاجتماعية لا يصنعها فرد أو أفراد قلائل، بل تصنعها الشعوب دون أن يعني ذلك إنكارا لدور الأفراد. وإن التحرر من قبضة الإقطاع الظالمة وعبوديته لا يتحقق بالبطولة الفردية مهما جلّت. وإذن إن القدر المحتوم الذي يتربّص بـ «شاهين» هو الإخفاق أو الموت أو كلاهما معا. وحقا تنتهي حياة هذا البطل المتمرّد نهاية مأساوية قبل أن يحقق أحلامه فيعدم شنقا، فكأنه جاء قبل أن تنضج الظروف الموضوعية المواتية للتمرّد على الواقع. وبهذه النهاية المأساوية يتحول «شاهين» إلى «رمز» في ضمير الشعب يجلّه، ويقدّره، ويستغيث به في أوقات الشدّة دون أن يقتدي به!

إن أبواب الاختيار شبه موصدة أمام البطولة الفردية، فإما أن يستمر البطل في طريق التمرّد والحلم فيسقط، وإما أن ينكفئ على نفسه، ويكتب عليها العزلة، وإما أن يتحول إلى مغامر يبحث عن الشهرة والسلطة والمال بعيدا عن أحلامه الأولى. وهذه مصائر كثيّرين في التاريخ.

شاهينُ في الأعراس أغنيةٌ على شفة الصبايا
يشدو بها المزمارُ
تشتبك الأيادي بالأيادي
وتفرّد الأقدامُ
يعبق في الدجى صوت الصبايا:
«يابو علي يا شاهينْ
يلبقناطر سيفاتي
دخيل الله ودخيلك
المرسْ قطّع دياتي» (لوحة الغيبة).

ولا يخفى طعم هذا الغناء المرّ الذي يرشح حزنا، ومدى مواءمته للحنين.

وإذا كان محمد عمران قد آثر أن يستعير قصة شائعة في ريف الساحل السوري، ويوظّفها للتعبير عن رؤياه الشعرية فإنه قد آثر أيضا أن يكتب القصيدة الطويلة، وأن يهتمّ اهتماما واضحا ببنائها، وبصورة البطل، وبالتراث الشعبي الذي يجانس صورة البطل ويغذّيها. بيد أنه لم يعنَ بعناصر القص ومقوّماته الأخرى، وأكاد أزعم أنه لم يكن يكتب قصة شعرية بل اتخذ من هذه القصة إطارا وموضوعا لتصوراته الشعرية، ولذا غلب عليها السرد الغنائي، وقاده هذا السرد إلى إثبات جزء من أغنية شعبية كما هو، ولو أدى ذلك إلى الخروج عن الفصحى وقواعدها، ولم يكن هذا الخروج رغبة في نقل صورة تسجيليه من الواقع بقدر ما كان تلبية لرغبة عميقة في السرد والغناء.

وفي قصيدة «عودة أوليس» [٨] التي كتبها الشاعر عام ١٩٦٦م غنائية متدفّقة، وترميز قصيّ. إنها امتداد وتطوير لقصيدة «شاهين»، وإن اختلف الإطار والموضوع والشخصيات.

ولئن استعار محمد عمران حكاية من الموروث الشعبي في القصيدة السابقة، لقد استعار شخصية ذائعة الصيت من الموروث العالمي في هذه القصيدة هي شخصية «عوليس» أحد أبطال الإلياذة الهومرية العظام، ومضى يبني هذه الشخصية وشخصية حبيبته «بنلوب» وفق تصوّره، ويوظفهما للتعبير عن رؤياه الشعرية.

تتكون القصيدة من أربعة مقاطع. نرى أوليس في المقطع الأول عائدا إلى قصره يكاد يطير شوقا ونفاد صبر ليصل إلى حبيبته «بنلوب»:

أعرني جناحك يا طائر الريح

طال الطريقْ

وبنلوب في قصرها القرمزي انتظارْ

على وجهها قبلة الشمس،

في عينها الليلْ

بنلوب عُري نهارْ

....

أعرني جناحك طال الغيابْ

وبنلوب وردة قصري

مسيجةٌ بالحرابْ

ويجيء المقطع الثاني كأنه صدى للمقطع الأول، فنرى «بنلوب» تناجي نفسها، فتتغزّل بأوليس، وترسم له صورا باهرة تخطف البصر، ولكنها تتهاه عن المجيء، وتصوّر له دمامة الواقع، فبنلوب مباحة، والقصر نهب الرياح:

«أوليس آتٍ،
عائد في المساء»
أوليس. جرح الدهرِ، نسري الذي
لم ينهزم
أوليس سيفي الذي
يعانق النصرَ،
جوادي الذي
يقحم صدر الموتِ
....
...أوليس رمح النهار
يعطّر الوادي، كأني أراهْ
وجهاً من الشمس. كأني أراهْ
جبين غارٍ شامخاً في السماءْ
....
بنلوب يا أوليس عطر مباحْ
لاتأتِ، هذا القصر نهب الرياحْ

ويأتي المقطع الثالث موضحا لهذه الاستباحة وهذا النهب. وفي المقطع الأخير تبدو الحقيقة سافرة جارحة، فقد تنكّرت له «بنلوب»، وحلّ محلّه فارس أشقر، وأولاده ذبحتهم واحدا واحدا، وتبنّت آخرين سواهم، وغدا هو عجوزا لا قيمة لسيفه! وهي تحذّره وتحثّه على الذهاب قبل استيقاظهم لئلا يفتكوا به!

عجوز أنت يا أوليسُ،
زوجي فارس أشقرْ
ينام على سريرك،
هذه الدنيا له: بنلوب، والقصر الذي شيّدته،
وسريرك الأحمرْ،

ـ وأبنائي؟
ـ ذبحتهم على سور الحديقة واحداً واحد
بنوت بغيرهم،
عد قبل أن يستيقظوا،
أخشى عليك سيوفهم.
ولا يجد «أوليس» أمامه إلا الخيار الشائك العسير:
بنلوب إني عائدٌ عائد
سأرفع غير هذه الأرض مملكةً،
وغيرك زوجة،
ملعونةٌ أنتِ....

لم تزل البطولة الفردية مسيطرة على عقل الشاعر ووجدانه، فصورة «أوليس» الأسطورة ههنا هي نسخة أخرى من صورة شاهين الأسطوريّة. وصورة سيغاتا /الوطن تتجدّد في صورة الواقع الجديد:

الطين في ساحاتك السوداء ينشجُ
والمساءْ
شيخ بلا عينين يعرج في الطريق
يلقي عصاه على البيوتْ
حتى البيوت بلا سقوفْ
حتى البيوت كأنها تبكي

هذه صورة أخرى للقرى الهاجعة تحت وطأة الظلم والبكاء. وصورة الحبيبة «لمياء» تتحوّل في هذه القصيدة إلى صورة «بنلوب» العاشقة الخائنة التي غيّرها ما يغيّر الناس، فكلتاهما تتهاه عن المجيء وإن اختلف السبب. وتتوازى بنلوب مع الواقع أو تتماهى معه فكلاهما يخذل البطل، ويتنكّر له. وليست هزيمة أوليس سوى موازاة رمزية لهزيمة شاهين وانكساراته.

وإذا كان البطل لا يستسلم ـ أو كان محمد عمران كذلك ـ بل يلعن الواقع، ويكون شاهدا على دمامته وقبحه، ويمضي طلقا تملؤه روح التمرد وأحلام التغيير معلنا البحث عن مملكة أخرى وحبيبة أو زوج أخرى، فإنما يفعل ذلك بسبب تباشير الوعي الواقعي التي أشرت إليها سابقا.

وإذا كان محمد عمران ينفض يديه كلتيهما من الإقطاع وسلطته في قصيدة شاهين، فممن كان ينفضهما في هذه القصيدة؟ هل كان ينفضهما من ثورة ١٩٦٣م وورثتها؟ هذا ظنّ أشبه باليقين، فقد أحسّ هذا الشاعر، كما أحسّ كثيرون، سواه أن الثورة أخذت تأكل أبناءها، وتتبنّى أبناء من الغرباء الذين سيرثونها بعدئذ لا ليحققوا أهدافها، بل ليحققوا مصالحهم الذاتية، ويصونوا امتيازاتهم تحت رايتها الزائفة.

وفي قصيدة «شهريار الزمن الأخير» [٩] التي كتبها الشاعر عام ١٩٦٦والعام ١٩٦٧ م يتوارى «أوليس» في صورة الراوي، ويتحول الفارس الأشقر الذي اغتصب الثورة في القصيدة السابقة إلى «شهريار»، وتتحول «بنلوب» الخائنة إلى المحظيّة «شهرزاد»، ويقوم الراوي بدور الشاهد على العصر، وبدور المعلّق على الأحداث.

ويستلهم محمد عمران في هذه القصيدة التراث العربي، فيتخذ من حكاية «شهريار وشهرزاد» إطارا عاما وموضوعا كما فعل في قصيدتيه السابقتين، ويوظّف هذه الحكاية ـ دون أن يتقيّد بتفاصيلها ـ للتعبير عن رؤياه الشعرية. ويبدو شهريار في القسم الأول من هذه القصيدة (شهريار والمرايا) رمزا للسلطة، وتبدو المرايا رمزا للشعب. ولا همّ لهذه المرايا سوى تضخيم صورة شهريار:

المرايا:

«عربات الرياحْ
تُقلّ الأمير إلى قصره، والأميره
تغرد في الأفقِ
هذا وشاح الأميرة كوكبُ غارْ
يرفّ على شفتي سيدي شهريارْ
وهذا الصباح جناح على راحتيهِ،
وفي عروتي صدره وردتانْ
من الشمس...

ويعلّق الراوي / الشاهد على هذا الواقع الدميم:

وشهريارْ
بيت بلا جدار
ليل من العهر، من الجنون، والدمار



وشهريارْ
محارب أبوه من فوارس التتار
وأمه من سبي هولاكو
....
وشهريار
سيد هذي المدن الخرساءِ،
شهريار
في سرّه زوبعة من غبارْ

ولا يكتفي الراوي بالشهادة على الواقع، بل يكشف حقيقة هذا الواقع، فليس هذا السلطان سوى ذلك الفارس الأشقر الغريب الذي استولى على السلطة والحبيبة، إن أباه من التتار الغزاة، وإن أمه من سبي هولاكو! وإذن لقد سرق الغرباء الثورة، وعبثوا بها عبثا شديدا، فوظفوها لتحقيق مصالحهم وامتيازاتهم. ولا يكتفي الراوي بكشف الحقيقة، بل يحمل الشعب مسؤولية ما آلت إليه الأمور، فهو شعب أخرس (سيد هذي المدن الخرساء)، فإذا نطق فإنما ينطق بحمد شهريار وتعظيمه! إنه شعب خانع مخدوع غائب عن الوعي، أو شعب مسحوق اتخذ النفاق نهجا.

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة «مذكرات الملك شهريار» الذي كتبه الشاعر في أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ مباشرة تتكشف حقيقة شهريار عبر بوح أو اعتراف يسميه الشاعر «مذكّرات»، فيعترف بأنه سبب الهزيمة، ويرى الشعب عاجزا لا يملك غير النحيب. وتنتهي المذكرات باعتراف قاس بحقيقته، وشتان بين صورته وحقيقته! ـ ولعلّ الأليق بهذا الاعتراف أن يكون تعليقا من الراوي لا جزءا من المذكّرات ـ:

مدينة الحزن أنا، أقفلت أبوابي إلى البطولهْ
خلف جداري تنشج المرايا
تساقط الوجوه والتكايا
والمدن القتيلهْ.
....
هذا المتوّج بالهزيمة شهريارْ
ملك النجوم السود، والمدن القتيلة، والغبارْ

ملك الليالي الميّتاتْ
هو شهريارْ
لا فارس في مقلتيه، ولا أميرْ
هو وجه مهزوم صغيرْ
ملقى بأرصفة الحياةْ

إنها الثورة المغدورة كما يراها محمد عمران، استولى عليها الأغراب فلم يروا فيها أكثر من محظيّة، ولا همّ لهم سوى اللذات والمكاسب وخداع الناس في غيبة قاسية للوعي، وارتفاع لموجة النفاق. وحين وقعت حرب ١٩٦٧ عرّت الجميع حكاما وشعوبا.

هذه هي رؤيا محمد عمران حقا، فقد نفض كلتا يديه من حزب البعث بعد حركة ٢٣ شباط (فبراير)، ولم يرجع إليه قط. ولكنه ظلّ مسكونا بالهمّ العام تؤرقه قضايا الوطن، وتقضّ مضجعه، وظلّ يحدّق في هذه القضايا وهو يبني مملكة الشعر.

هل يتوب العشاق عن الحلم؟ ها هو ذا محمد عمران يظهر من جديد في «أغان على جدار ـ ١ ـ» [١٠] بعد تواريه في صورة الراوي/الشاهد في «شهريار الزمن الأخير». ولكنه يظهر هذه المرّة عاشقا يسأل عن حبيبته بحرقة عاشق مهجور. ولم يكن وحده المتعب الموجوع بل كان جيله كله متعبا موجوعا. لقد أصيبت الأمة في الصميم، وديس شرفها وكبرياؤها في حرب ١٩٦٧م، فانكفأت تلعق جراحها، وتمضغ صابرة قهرها، وقد استبد بها سبات عميق! ولا خلاص لها أوله إلاّ بالبحث عن الحبيبة في كل درب ومنعطف.

لأن الشمس في بلدي تنام وثم لا تصحو
لأن شوارع الأيام مطفأة العيون توسّد الشجرُ
على أسفلتها المحزون والبشرُ
لأن شتاءنا كالصيف مقهور ومغتصبُ
لأن فصولنا جرح يمزّق خيطه جرحٌ
ينزّ، وليس من يمحو
....
ألوب، ألوب، أسأل: أين عيناك؟
يسافر فيهما وجهي الذي ضاعا
يسافر جيليَ التعبُ

* * *

وأسأل عنك أشجار الطريقِ
أسائل الأحجار والجدران والمقهى
أسائل كلّ ما ألقى

من معدن الحلم سوّاه ربّه خلقا سوّيا، ومن ثدي الحب أرضعه، فلا غرابة أن يعلن أن حبه أقوى من الزمن، وأنه راجع إليه:

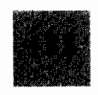
رجعت، رجعت يا أقوى من الزمن
رجعت، فتحْتُ شباكي
لألقاك

وليست هذه الحبيبة سوى الثورة / الحلم التي غدروا بها. ويتذكر الشاعر في تدفق شعري بديع أحلامه المغدورة:

وأذكر كنت في عينيك أرحلُ
كانت الأطيار تحملني إلى وطني
عصافيرٌ من الأفراح خضراءُ
تغردَ في دمي وتطير. ترحل في فمي الأظلال والماءُ
وأشجار من النعمى، وأقمار، وأضواء

تحرز لغة محمد عمران في هذه القصيدة تطورا ملحوظا، فتكثر فيها الصور والانزياحات، كما تحرز قصيدته تطورا آخر، فتتغلغل الطبيعة في أرجائها، وتمنحها لونا بهيا كأنه الشهد المستطاب.

على شباكك الشرقيّ ترميني
طيورُ الريح عصفوراً من الشوقِ
أغني تحت شرفتك الربيعيّه
لعلّ، لعلّ صوتاً منك يأتيني
لعلّ مدائن النعمى
تمد ذراعها الغافي وتدعوني
وأنت التوتة الخضراء في داري
وأنت عريشة العنبِ
وأنت السنديانة بين أشجاري



وأنت الشهد في طبقي
وأنت على نهاري باقة الحبقِ
وباسمك أنسج الأيام أغنية وأشربها
وباسمك أوقظ الأحجار في شفتي وأرمقها

إنها ينبوع الخير والجمال، وهو الشقي المفتون بها، يقف ببابها ويغنّي:

وأعرف أنني أشقى
وأني واقف في بابك المغلقْ
أمزّق ثوب أغنيتي مفاتيحا

وفي قصيدة «أشعار للأخت المنسيّة» [11] تتحول الحبيبة السابقة إلى أخت، ويتحول العاشق إلى أخ. وفيها نسمع صوتين دون أن تتحول بنية القصيدة إلى بنية درامية. تصوّر الأخت أحزانها الضريرة، وصبرها المرّ، وانتظارها المؤرّق:

سمعتك قادماً في الريح،
خفق جوادك المزهو أيقظني
شددت يدي على جرحي:
«أفق يا جرح! يا منسيَّ في غيابة الزمنِ
أفق يا جرح! هذا فارس الأشواقِ
هذا رمحك الفادي».

....

....

وكنت أراك من موتي
أخاً متلفعاً بالشمس، ينشر رمحه كفني
يناديني بلا صوتِ

لقد وقعت الثورة سبيّة بأيدي الغرباء، وأوشك ذووها أن ينسوها، فهي تئن وتستغيث. ويجيء صوت الشاعر/الأخ:

رأيتهم على شفتيك يغتسلون بالقبلاتِ
دمعُك خمرُ ليلهمُ،
وعيناك
كؤوس شرابهم. ورأيت... واأسفي
رأيت ثيابك البيضاء مسبيَه

ويتلفت الشاعر/الأخ يمنة ويسرة، ويعي عجزه، فهو بلا ناب ولا أظفار، ولا يملك سوى دمه وشعره وبعض الغناء:

بلا ناب أنا، وبغير أظفار

وما في القلب إلا بعض أغنيةٍ

وبعض دمٍ وأشعارِ

ولكنه يكابر، ويعلن تصـمـيـمـه على إنقـاذهـا، ويراها رأي العين تنفض رمادهم عنها، وتغتسل باللهب !

إنهم مغتصبون، اغتصبوا الثورة والوطن، والثورة حبيبة سبيّة، والشاعر عاشق مدنف لا يملك سوى الشعر والغناء وروح الإصرار على إنقاذ حبيبته !

على أي شيء كان يراهن محمد عمران؟ لا تزال البطولة الفردية حصنه الذي يتحصن به، ويرفض أن يتهاوى، دون أن يسنده سند سوى روح المقاومة المعبّرة عن بزوغ الوعي الواقعي. ولا يتغيّر هذا الموقف في قصيدته «أغان على جدار ـ ٢ ـ» [١٢]، ولكن الشاعر يزداد حزنا وقلقا وإصرارا، ويرى الناس مخادعين كذّابين، خدعوا حبيبته فضيّعته. وينغمر السياق بروائح الأنثى، لكن الرمز يظل شفّافا.

وأمس رأيت وجهك عابراً في شارع العربات

والباعهْ

يكاد يضيع تحت نقابه الأسودْ

سمعت خطاك يسرقها الرصيفُ، كأنما وعلهْ

يطارد قلبها الصياد. أو فرسٌ

تكسّر رمح فارسها، وما فرّا

....

وأنت صغيرة، مازال يغريك البريق، ولو على نعلٍ

وما أفعلْ؟

وأنت أضعتني في زحمة التزويقِ

غاظك وجهيَ العاري

لقد كان محمد عمران متمرّدا يغذّي تمرّده نزوع رومانسي أصيل، أو قل كان ثوريّا لم يكتمل نضجه، فكان القلق يعصف بقلبه، فيستعجل الحصاد. لم يختبر إمكانات الواقع اختبارا عميقا، لكنه حاول أن يفرض على هذا الواقع رؤياه وأحلامه، فعاسره

معاسرة شديدة، وأدماه حتى كاد يثخنه، لكنه لم يكسر صلابة روحه. وها هو ذا في قصيدة «ثلاثة وجوه للريح» [١٣] التي كتبها أوائل عام ١٩٦٨ يقوم بمراجعة شاملة لماضيه منذ غادر قريته إلى «طرطوس» ثم «دمشق»، أو قل منذ انخرط في معارك الشأن العام. وتتكشف هذه المراجعة عن حصاد مرّ أو كلأ وبيل! لقد تدمّرت رموز الطمأنينة التي كانت تملأ حياته بهجة ورضى قبل مغادرته القرية، وبدت الأرض عقيما كوردة من حجر صلد. تبدأ القصيدة بالارتداد إلى الماضي، فنراه قبل السفر يحيا في عالم يظلّله الله والرضى والصلاة والحب، وتهرب منه الدموع والجوع والموت. عالم من الطمأنينة الراضية يفتتح الحديث عنه بأسلوب الحكاية الشعبية:

كان لنا بيتُ
من حجر الرضى بناه جدّي
أذكر، كان الخبز والزيتُ
طعامنا، والورق الأخضرْ
ولم نكن نجوعُ
أذكر، كانت ملحَنا المُوعُ
وحينما نصلّي
تسافر الدموعُ
ويهربُ الموتُ
كان لنا بيتُ
من ورق الحب كساه جدّي
أذكر كان الله
ينام في ثيابنا

أي حياة قريرة وادعة كان يحياها قبل أن تؤرّقه المعرفة، والشوق إلى التغيير! قبل أن يعرف قلبه الأحلام الكبيرة، فيتوهم أن الواقع خاتم في إصبعه!

ثم كان السفر ـ والسفر رمز البحث عن المعرفة ـ:

ذات يوم كبرتُ،
مات على فخذيَ جدّي،
دفنت عينيه في وجهي،
وأحرقت وجهه،
ومشيتُ

إلى أين مشى؟! كان أمامه ثلاثة اختيارات هي وجوه الريح الثلاثة. لقد غدا ريحا تهب من دون توقّف في ثلاثة اتجاهات هي: المرأة والشعر والثورة.

الوجه الأول:

باحثاً في مدائن الجسد الزرقاء
عن رايتي وعن أجنادي
عن خيول أغزو بها شهرزادي
....
لم أجد أرض شهرزاد القصيّة
أرضها البكر
مات سيفي، ونامت جمراتي،
وما اهتديت إليها!

عبثا كان بحثه عن امرأة ذكيّة تكون حبيبته!

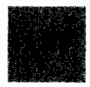
وفي **الوجه الثاني** نراه مبحرا في جزائر الشعر يضاجع عذارى الكلمات وبغاياها وموتاها، فينجب ذريّة من كل الألوان، لكنها ذريّة على شاكلة ذراري الآخرين:

لم أجد في وجوههم نكهة البدءِ
وفي البدء ماتت الكلمات!

أحقا كان عبثا بحثه عن شعر متميّز لا يشاكل شعر الآخرين؟! لقد بحث عن هذا الشعر فلم يرضه ما حقّق. لماذا استعجل الحكم؟

وفي **الوجه الثالث** يبحث عن الثورة (باحثا في ممالك الوطن الطالع كالضوء،عن مسافة وجهي...)، وتغرّه الأماني، فيتعاظم الحلم:

وفجأة أُغلق البابُ الذي انفتحا
وعادت الخيل والأرماح مهزومة
داست حوافرها وجهي وما جُرحا
رجعتْ.....................
أرضي إلى عقمها،
مزّقتُ أغنيتي
وعدتُ أحمل تاريخي الذي ذُبحا



لقد خدعه السراب فظنّه ماءً، وغرّته الضوضاء فتوهّمها حمحمة وصهيلا. ولكن اليقين انقلب به إلى غير مواطن الوهم والخداع، فأنكر من أمره وأمر أمته ما أنكر!

أما آن لهذه الريح أن تكفّ عن الهبوب؟ لكأن الإخفاق يترصّدها في كل وجه. كل شيء قصيّ وعزيز المنال: الحب والشعر والثورة. لقد بدا ماضي الشاعر أمام عينيه سلسلة من الهزائم أو الإخفاقات، وأحس أنه على قارعة الطريق لاشيء يستره، يتغامز من حوله العابرون، فقرر أن يرجع من حيث جاء:

العودة:

حينما عدت لم أجد بيت جدي.
« خربةً » صار، مهجعاً للدجاج
توتة الدار، حيث كان مقيلي
يبست. صارت الحواكير « أرعاشاً »،
ولم يبق مطرحٌ للوردِ

لقد عبث الدهر برموز الطمأنينة والقناعة القديمة، فقوّضها، ولم تعد ملاذا موائما للحنين، أنكرته أو جافته،

ولج به الجفاء فليس يدري أيظعن أم يقيم على الجفاء؟

* * *

وتستمر النزعة الرومانسية قوية في مجموعة «الجوع والضيف» ٦٨/٦٩، ولكن الوعي الواقعي يتطور وينمو. ويظل الندب والبكاء عاليين في هذه المرحلة، كما يظل الشعور بالضياع والهزيمة قويّا في نفس الشاعر، ومقرونا بالتفاؤل، ويستمرّ الإيمان بالبطولة الفردية واضحا، وإن زاحمتها بطولات أخرى. ولكن رؤيا الشاعر تزداد رحابة وعمقا، فيعترف بالواقع، وتتمايز مفرداته أمامه تمايزا شبه واضح، وتجاوز نبرة النقد صرخة الاتهام.

لقد تقوّضت رموز الطمأنينة القديمة، فلا جدوى من بكائها والوقوف على أطلالها. ولقد اكتوى بنيران الشأن العام، فلا مناص من مواجهتها والتوغل فيها. وها هو ذا يستأنف في قصيدته «مراثي بني هلال» [١٤] البحث عن أحلامه القصيّة منطلقا من الاعتراف بالواقع، فيغنيّ مجد الثورة المهزوم «أغني مجدك المهزوم»، ويكتب المراثي للفرسان والملك والسبايا والأيتام، ويعلن أنهم جميعا أهله، وأن مراثيهم توجعه، ويصرّ على التفاؤل.

ومن جديد يستعين محمد عمران بالموروث الشعبي، كما فعل سابقا، فيستلهم «التغريبة الهلالية» في إطارها العام، وشخصياتها البارزة، ويملؤها بالرموز الشعبية والتاريخية محقّقا بذلك توازيا رمزيا مع الواقع العربي الراهن، ومعبّرا عن رؤياه الشعرية بوضوح.

إن استلهام السيرة الهلالية ـ وهي سيرة جماعية ـ يدل دلالة واضحة على تطور ملحوظ في وعي الشاعر، فقد كان سابقا يستلهم قصصا فردية (شاهين، أوليس) تدور حول بطل فرد لأن فكرة البطولة الفردية كانت مسيطرة على وعيه لا تشركها بطولة أخرى، أما في السيرة الهلالية فنجد بجوار البطولة الفردية بطولات شعبية تحيط بها، وفي هذا الاختلاف بين الاستلهامين ما يدل على هذا التطور الذي أزعمه.

وقد منحت هذه السيرة الشاعر فضاء فنيا رحبا نظرا إلى رحابتها، وكثرة شخوصها، وغزارة أحداثها، واتساع رقعتها المكانية، وامتدادها الزمني. كما هيأت قصيدته للتلقي الخصب نظرا إلى حضورها في الوجدان الشعبي، وإلى تجانسها من حيث الموضوع ـ وهو الحرب ـ مع الظرف التاريخي الذي يتحدث عنه الشاعر.

لقد جرّب محمد عمران كتابة القصيدة الطويلة سابقا ـ قصيدة شاهين ـ، وها هو ذا يعمّق تجربته بكتابة قصيدة طويلة أخرى، فيضيف إلى السرد الغنائي الذي لاحظناه في القصيدة السابقة عددا من العناصر الدرامية كالأحداث، وكثرة الشخوص، والرموز، والتوجه إلى العقل [١٥]. يبدأ الشاعر قصيدته ـ بعد فاتحة المراثي ـ بتصوير«أحبائه» وهم يستعدون للحرب، وإنقاذ «تونس» من «الزناتي»، فيرسم لهم صورا تضجّ بالقوة والتصميم والأشواق الظامئة، وكأن القدر طوع البنان، يشيرون فيقف، ويومئون فيجري طلقا:

أحبائي

سمعت صهيلكم في الريح،
كنت وراء أبعادي
أغنّي خيلكم تعدو إلى الفتح
أغنّي طلعة الفرسان من بوابة الجرح:
« غرّبي يا خيولْ
الزناتي خليفه
حجر في طريق السيولْ».

ويتقمّص الشاعر دور «الراوي» في محاولة لكسر حدّة الانفعال، والإيهام بالموضوعية دون جدوى، فتتوالى الصور صفوفا، وتكثر الانزياحات، وندخل في عالم مفارق شبيه بعالم الأساطير:

وأكمل الراوي:

«الفتى الزغبيُّ جنيَّ على صهوة نارٍ،

سيفهُ

غضبةُ الخالقِ،

زنداه نبيّانِ،

إلهٌ قلبُهُ

وأبو زيد الهلالي

راكب صدر المسافه

مسرح عشرين عاماً من عرافه»

ويتحوّل الراوي من هذا السرد التصويري الرفيع إلى أسلوب الحكاية الشعبية بمبالغاته، وبنيته القائمة على الترابط الوثيق الذي ينفتح في نهايته على مشهدٍ متوقّع نتيجة الحشد المتراصّ الذي سبقه، وهيّأ النفوس له:

واستطرد الراوي:

«وخطب السلطانْ

فاهتزّت السيوف والرماح

وارتجّت الرياح

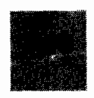
ومادت الشطآن

وانفتح البحر يمدّ فكّه،

يلتهم الزناتي...».

ثم تكون المفاجأة أو الكارثة، فقد تعب الراوي، ولكنه رأى في ما يشبه الخيال حقيقة هزيمة الهلاليين، فعمي.

والترميز في هذه «التغريبة» أظهر من أن ننصّ عليه. لقد جعل الشاعر من تغريبة الهلاليين إلى تونس رمزا للعرب في سعيهم لتحرير فلسطين، فقد ملأوا الدنيا ضجيجا بقوتهم وتصميمهم واستهانتهم بالعدو، ثم كانت حرب



١٩٦٧ م، فكانت أشبه بالخيال منها بالحقيقة، فقد انهزمت الجيوش العربية، واحتلّ العدو أرضا عربية أخرى في حرب خاطفة لم تستغرق سوى ساعات! فلا غرابة ألاّ يصدق الشاعر /الراوي ما رأى، وأن يكذّب عينيه وعقله، ولا غرابة أن يُصعَق ويعمى حين يكتشف حقيقة الهزيمة.

لا سبيل إلى المكابرة، لقد تحوّل الحلم إلى كابوس، وانهزمت أحلام جيل كامل هزيمة نكراء، ولم يبق أمام الشاعر سوى الندب والبكاء على أطلال أحلام الأمس القريب. لقد علت ضوضاء تصمّ الآذان يختلط فيها الندب المجروح بالنشيج المرّ، والاتهام العنيف، والنقد القاسي. وقد سمّى الشاعر هذه الضوضاء العالية «مراثي». وكان الشعب العربي كلّه يومئذٍ يثير الشفقة، ويستحق الرثاء، وليس بين الشفقة والاحتقار سوى فاصل دقيق كالشعرة، ولذا كثرت مراثي الشاعر، فقد رثى السلطة العربية رامزا لها بالسلطان حسن الهلالي، ورثى البطولة الفردية رامزا لها بـ «دياب بن غانم»، ورثى المثقفين رامزا لهم بـ «أبي زيد الهلالي»، ورثى أبناء الشعب رامزا لهم بـ «الأيتام»!

وقد هيّأت له هذه المراثي أن ينظر إلى التاريخ العربي نظرة حالكة السواد، أو أن يعيد قراءته من موقع الهزيمة، فإذا هو ضفيرة طويلة مجدولة من الظلم والقهر والغدر والخيانة والدموع. وقد حوّلت هذه النظرة أو القراءة مراثيه إلى محاكمة للتاريخ العربي، وجعلت منها مراثي للعرب في تاريخهم الماضي، وحاضرهم الراهن!

وعلى الرغم من أن نبرة النقد التي ميّزت هذه المراثي تدلّ على تطور الوعي الواقعي لدى هذا الشاعر، فإن هذا السيل الجارف من الندب والبكاء والاتهام يدل على نفاد الصبر، وعلى قصر النفَس النضالي، وهما سمتان أصيلتان من سمات الطبقة المتوسطة. وإن قراءة التاريخ من موقع الهزيمة تغيّب الصفحات المشرقة من هذا التاريخ، وتجعله تاريخا أسود حالك السواد. بعبارة أخرى: لقد كان وقع الكارثة رهيبا على الشاعر ـ وعلى غيره ـ، فاستسلم لمنطقها، واستبدّ به العجز واليأس، وبذا أصبح جزءا من الكارثة نفسها بدلا من أن يتماسك، ويحاول الخروج منها، والنظر إليها من بعد لاكتشاف منطق آخر قادر على فهمها وتجاوزها. ولكن هذا الذي نطالب الشاعر به ما كان ليكون قبل أن يبلغ وعيه الواقعي مرحلة النضج والاكتمال.

لقد وقع الشاعر، وعدد لا يحصى من أبناء جيله أسرى بيد الهزيمة، كما وقع الوطن نفسه، وغدت عقولهم ـ ولو إلى حين ـ رهائن لمنطقها، ولذا اجتاحت الوطن العربي من أدناه إلى أقصاه هذه الموجة العاتية من الندب والبكاء والنقد والاتهام.

في مرثية الأمير دياب مثلا تتوازى رموز تاريخية كثيرة، وتتحد في شخصية هذا الفارس، وفي هذه الرموز جميعا طرفان: الحاكم المستبد المسؤول عما حدث، والضحيّة البريئة. ولا يتحدث الشاعر عن هذه الرموز حديثا طويلا بل يدرجها في هذا السياق التاريخي المفعم بالظلم والاضطهاد، فتغدو عناصر تكوينيّة فيه تغذّيه بهذه الدلالة، وتمنحه التجانس، فيغدو أثره قويًا في نفس المتلقّي.

وانظر إذا شئت قليلا في تحوّلات «دياب»:

أنا دياب،
بلا حرب قُتلتُ
بلا سيف طعنتُ
أماتوني بلا سبب
....
لم أدع للحرب وللطعان
أرسلني السلطان أرعى النوق والشياه. (شخصية عنترة بن شداد).
....
أكرمني معاويه
.....
وحينما أكلت من طعامه سُممت
فالسم في الدسم «قال معاوية حين دس السمّ لأحد خصومه: إن لله جنودا من عسل»
....
جسدي مرتمٍ على كربلاء. (شخصية الحسين).
....
وفي الكعبهْ
رأيت سهام جيش يزيد تغزوني. (شخصية الزبير بن العوام)
....

حينما أينع رأسي في العراق
قطف الحجاج رأسي. (ضحايا الحجاج من مناهضي الحكم الأموي)
....
وحينما هبطت أرض مصر
أركبني الحاكم بالمقلوب......

فأنت ترى أن شخصية دياب قد تقمّصت شخصية عنترة بن شداد، وشخصية الحسين، وشخصية الزبير بن العوّام، وشخصيات ضحايا الحجاج، وشخصية.....

وأظن أن الشاعر قد رمز إلى المثقفين عامة أو إلى مثقفي السلطة خاصة ـ وهذا هو الأرجح ـ بشخصية أبي زيد المعروفة بالدهاء والذكاء والمكر والعرافة والبطولة، ولكنه لم يتعاطف مع هذه الشخصية، بل سخر بها، فما يقال عن علمه الواسع باللغات والأديان، وعن معرفته سرائر الأفكار ماهو إلا حكايا يردّدها أولئك التنابلة المتثائبون في التكايا على مسامع الأطفال والصبيان. وهو كذبة كبيرة كشفتها الهزيمة:

وأعرف أن سيفك يا أبا زيدٍ
خرافيٌّ. وأنك ملح أسطوره
أذابك أمس ماء الشمسِ
لا ملح، ولا بيتُ

وفي مرثية السلطان حسن ـ رمز الحاكم العربي ـ يفاجئنا الشاعر بموقفه، فهو يتعاطف مع هذه الشخصية تعاطفا قويّا يجعلنا نشعر بعدم الاتساق بين هذه المرثيّة ومرثيّة دياب. ويتقمّص السلطان حسن شخصية «شمشون» الذي استباحت سرّه دليلة، وشخصية «كليب» الذي قتل بسيف أقرب الناس إليه: «جسّاس» شقيق امرأته «جليلة».

وأنت شمشمون استباحت سرّه دليله
وأنت مطعون على مضارب القبيله
بسيف جسّاسٍ،
بسيف أخته جليله

لا يفصّل محمد عمران في قصص هذه الشخصيات، بل يدرجها في السياق - كما فعل سابقا - لتكون عناصر بنائية فيه تمنحه التجانس، وتقوّي دلالته في النفس. أكاد أقول: إنه لا يستثمر طاقاتها كاملة، بل يوظّفها توظيفا فنيا خاطفا يكشف عن ثقافته الواسعة أكثر مما يدلّ على شاعريته. ولو أنه استثمر هذه القصص استثمارا فنيا ناضجا لكتب القصيدة الدرامية في وقت مبكر من رحلته الشعرية.

لقد غدر به أقرب الناس إليه، فـ «الجازية» الهلاليّة غشّته في نصيحتها، فأوهمته أَنه إله، وأقصت عنه ديابا. وغدر به الأبعدون، فأوهموه أنه نبيّ. لقد علت موجة النفاق في المجتمع، فصنعت منه شخصية أسطورية زائفة. إنه لا يبرّئه تبرئة كاملة، ولكنه يحمّل الشعب والمثقفين جزءا كبيرا من المسؤولية. أكان بذلك يعتذر عن تعاطفه معه؟ أم كان يعبّر عن حقيقة الواقع؟ إنّ الدفاع عن الحكام بحجة مخادعتهم أمر بعيد عن السداد في نظري، فإذا كان الحاكم يُخدع كبسطاء الناس فلن يكون مؤهّلا لاعتلاء سدّة الحكم.

وعندي عنك يا حسنُ الهلالي
حكايا لو أبوح بها قُتلتُ
......
وحين سقطت عن فرس النبوّهْ
أفقنا ساخطين،
وما عدلنا....

إن الناس مشتركون في المسؤولية على نحو ما، ما في ذلك ريب. وإن مسؤولية المثقفين أضخم من مسؤولية العامة، ماً في ذلك ريب أيضا. ولكن المسؤولية الكبرى هي مسؤولية الحكام خدعهم الآخرون أم لم يخدعوهم.

وفي مرثية الأيتام ونشيدهم بكاء كظيم، وندب جريح، وجلْدٌ قاس للذات، جلدٌ ينقلب إلى احتقار! وحملة على جيل الآباء، وعصرهم الملعون. لقد ماتت نفوسهم، وصارت قبورا، وامتهنت أيديهم التصفيق والاستجداء، وأمسكت أفواههم عن كل أمر إلا الزغاريد الملوّثة والنفاق، وغدت أوجههم مماسح لنعل الحاكم، وغاصتْ الأحذية في رؤوسهم المفتوحة، وحلّت محل عقولهم، فبها يفكرون، وبها يمشون، وبها يغنون! أي تقريعٍ للذات، وأي احتقار لها أوجع من هذا؟!

والتقريع العنيف الذي يوشك أن يكون احتقارا مبعثه السخط الشديد، والمحبة القوية، والغيرة الجارفة. وهو «ثيمة» شائعة في الشعر الحديث والمعاصر يجنح إليها الشعراء كلّما استسلم الشعب للخنوع، وهجع في سبات عميق.

ولعلّ بدوي الجبل كان أرحم وأقل قسوة من محمد عمران حين صوّر واقع الشعب في أعقاب حرب ١٩٦٧:

نحن أسرى وحين ضيم حمانا   كاد يقضي في أسره المأسور
نحن موتى وشرّ ما ابتدع الطغيان   موتى على الدروب تسير

لقد قعد العجز بالناس، فصحّ فيهم ما قاله شاعرالأندلس ابن درّاج القسطلي:

ألم تعلمي أن الثواء هو التوى   وأن بيوت العاجزين قبور

وفي خاتمة «المراثي» يمزّق الشاعر ثياب الحداد، ويعلو على انكسارات الواقع وهزائمه، معتصما بالحلم الثوري مكرّرا بذلك صورة البطل الإيجابي، فيعلن أنه ينتظر حريقا يحرق هذا الشجر اليابس، ويبشّر بميلاد جديد:

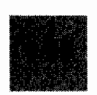
منتظراً عاصفة وبرقاً
يحرقْ هذا الشجر اليابس في الطريقْ
منتظراً نبوءة الحريقْ

ألا يذكر هذا بقول أدونيس:

هذا أوان العصف الجميل
فمتى يكون الخراب الجميل؟

أيصحّ أن يكون هذا الحريق أو الخراب ضربا من الفوضى الخلّاقة كما يسميها دريدا؟ ولا يلبث محمد عمران أن يلوذ بالبطولة الفردية من جديد، فيتقمّص «دياب» المنبعث من رماده حلميا صورة «شاهين» الأسطورية:

منتظراً نبوءة الحريقْ
تهتف:
يا ديابْ
يا راقداً في جسد الشمسِ،



وفي تفتح الضبابْ

أجدبت الحقولُ،

والكراسي

واختنق السلطان بالنعاسِ

فأنقذ بني هلالْ

ومرة أخرى تتوازى صورة «دياب» مع صورة «المهديّ المنتظر»، وتتوازى نبوءة الحريق مع نبوءة البشارة:

منتظراً إشارة

تجيء من مغاره

حيث توارى القائم المهديّ ألف عام

....

منتظراً صاعقةً،

تفجِّر المغاره

إذا كان الواقع لا يرضيك، وكنت لا تستطيع تغييره، كان عليك أن تبحث عن بديل له، ولو على مستوى الحلم. وهذا ما فعله محمد عمران. على أي أمر كان يراهن هذا الشاعر؟ أليس هذا التفاؤل مغشوشا؟

لم تلبث نبوءة الحريق أن تحققت حلميا، فارتفع اللهب عاليا يبدّد الظلمات الكثيفة. وتجلّى ذلك في قصيدة «الضوء» (١٦) التي أعقبت النبوءة مباشرة. وساعد هذا الضوء المنبعث من الحريق على وضوح الرؤيا، فشرع الشاعر يكتشف عناصر الواقع دون أن تغيب عنه صورة هذا الواقع الكليّة.

ويستعرض الشاعر هذه العناصر ـ أو هذه الرموز ـ واحدا واحدا (الغار، النهر، المحطة، الأفعى، الجوع، الملح)، أو قل يعيد قراءة رموز هذا الواقع في ضوء جديد. ولكن هذه القراءة أو الرؤيا ليست أقل قتامة من رؤيا الهزيمة التي سبق الحديث عنها.

الغار:

...إذن هذه الأرض صخرٌ،

ترابٌ ترقّد،

وادٍ من الموتِ،

غار عتيقْ
على بابه تشنق الشمسُ،
يُصلب رأس النهارِ،
يموت الطريقْ

هذه النقط المتتابعة التي بدأت بها القصيدة ذات طيف دلالي واسع، إنها ضرب من الإضمار يجعل المتلقي يتخيّل أمورا كثيرة غامضة في تجربة الشاعر، وهي وسيلة فنية أفادها الشاعر من الرمزيين فيما أعتقد. ثم يأتي حرف الجواب «إذن»، فكأنه جواب لما كان يشغل الشاعر، ويحاور نفسه فيه.

و«الغار» رمز للواقع العقيم الدميم الذي تشنق فيه الشمس، ويصلب النهار، ويضيع الطريق، فلا أحد يعلم كيف أو أين يتجه؟

و«النهر» رمز للحياة السياسية التي تملأ الدنيا ضجيجا وخداعا، فكل ما فيها زائف مغشوش:

أرى النهر يسيرْ
رغوةً مسرجة طبلاً نحاسياً،
وجوقات هديرْ
وخيولاً خشبيهْ
يمتطي صهوتها فرسان كيشوت،
وأرماح زئير

إنها رغوة أو زبد، وإن كثر التطبيل والتزمير لها. وخيولها من خشب، وفرسانها زائفون، إنهم دونكيشوتات العصر، وليس لهم من سلاح سوى اللغط العالي.

و«المحطة» رمز للوطن الذي غدا محطة يستظلّ بها العابرون، ويستريح فيها الساسة المغامرون، ثم يمضون تاركين وراءهم رغوتهم:

هل أنا أكثر من غارٍ عتيقٍ
يستظلَّ العابرونْ
بجداري
يطمئن الهاربونْ
هل أنا غير محطة؟

إنهم مسافرون عابرون لا يعنيهم الوطن إلا بمقدار ما يفيدون منه! لكأنهم لم يرضعوا من ثديه قط، وليس بينه وبينهم نسب. إنهم - بعبارة أدونيس - مغامرون أو عابرون جريئون، ولكنهم ليسوا قادة أو زعماء:

دمشق يا امرأة لكل من يجيء

للحظ أو العابر الجريء

هل كان محمد عمران سيقول أكثر مما قال لو عاش حتى وقتنا الراهن؟ أهي قوة حدس الشعراء الكبار تخترق حواجز الزمن، وينكشف لها الغيب؟

و«الأفعى» رمز القلق والبحث عن المعرفة، فهي لاتنفك تنهش جوف الشاعر، وتسعى في جسده، وتحفر صمته، وتشعل في نفسه قلق السؤال:

كان في جوفي أفعى

تنهش الجدرانَ

أفعى

في ترابي المرّ تسعى

تحفر الصمتَ

تعرّيني

و«الجوع» رمز للحاضر الذي يعيشه الناس، إنه حاضر الغربة والأحزان والوجع. حاضر قاتم لا يبدّد شيئا من قتامته سوى هذا الغناء الصافي الراشح بالحزن والوجع المرّ. ويساعد رويّ «العين» بمرارته المألوفة في المراثي القديمة على إشاعة جو من الكآبة الشفيفة، فكأن الشاعر يرثي، وكأن الشعر في سياق الرثاء:

أنت، يا ليلاً بلا ملحٍ،

ينيخ الجوع في بابي،

ويهجعْ

يا غريباً قادماً من بلد الأحزانِ،

لم يحظَ بمخدعْ!

نم على فخذي،

كلانا لعنةٌ، جوعٌ، ترابٌ يتوجّع

هذا هو الحاضر، أو هو الناس في حاضرهم، لا فرق.

ولكن هذا الليل الذي بلا ملح لا يلبث أن يأتيه الملح من المجهول. و«الملح» رمز الأمل، والأشواق المكتظّة في النفوس:

أنت يا ملح الترابْ

يا نذيراً داخلاً من غير بابْ

أنت يا شوقاً من المجهول يأتي

طالعاً من مسرب النفسِ

من الجدرانِ

ضوءاً

وتنتهي هذه الرؤيا بطائر خرافي يبلّله بالوهج، ويصلي في دمه، ويعرّيه، ثم يفرّ:

صوت:

ـ ومن ضلوع الغار فرّ طائرٌ

جناحه نارٌ

جناحه مطرْ

بللّني بالوهجِ،

عرّاني،

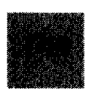
صلّى في دمي،

وفرّ!

هذا شاعر لا يعرف اليأس، ولا يستطيع أن يستسلم له. فعلى الرغم من عقم الواقع ودمامته يخرج منه هذا الطائر الخرافي. على أي شيء كان يراهن؟! أيصحّ أن يكون الرهان على فراشة الحلم؟

ماذا فعل هذا الطائر؟ هل ألقى في سريرة الشاعر كلمة السرّ؟ هل طهّره وأهّله للنبوة؟!.

وتتكوّن قصيدة «الجوع والضيف» (١٧) من قسمين هما «الجوع» و«الضيف». يُفتتح القسم الأول بصورة الشاعر وقد أضرم النار في ثياب الماضي، وهيّأ نفسه لاستقبال نهار جديد ينفض عن عينيه غبار النوم:



خلعت حذائي العتيقَ،

ووجهي،

خلعت ثيابي العتيقةَ،

لحمي العتيقْ

هنا، عند بابي، نهار يُفيق

ثم تهيمن الأصوات على هذا القسم هيمنة مطلقة (أحد عشر موطنا بين صوت مفرد، وأصوات كثيرة).

يبدو الصوت الأول كأنه ترجيع للصوت في آخر القصيدة السابقة (الضوء)، فيعلن أن الطائر الغريب القادم من أرض الكآبات ـ يحمل البشارة أو النبوءة، ويستغرب هذه البشارة في واقع بائس كئيب:

صوت:

خبزنا مرٌ، وعنقود دوالينا تدلّى

ميّتَ العنق. لماذا زرتنا؟

أيها الطير الغريبْ

أيها القادم من أرض الكآبات الصديقهْ

حاملاً بين جناحيه لنا

نكهة الشمس العتيقهْ

أيها الراقص في موت الحديقهْ

كيف نلقاك، ولا بيت لنا؟

إنه طائر غريب (أحد جناحيه من نار، والآخر من مطر) قادم من أرض الكآبات الصديقة (من الغار) حاملا نكهة الشمس (يبلّل الشاعر بالوهج). ألم أقل منذ قليل: هل ألقى هذا الطائر في سريرة الشاعر كلمة السرّ؟ هل طهّره، وأهّله ليكون بشيرا؟! لقد تماهى الطائر والشاعر، وبدأت أو كادت مرحلة التبشير.

وتتوالى الأصوات، وهي رموز للناس ومواقفهم المختلفة من الهزيمة ومن البشارة. صوت يعتذر عن تقصيره في الحرب. وآخر يعترف أن الغزاة فعلوا ما فعلوا دون مقاومة من أحد. وثالث يرى أن البشير قد

جاء متأخرا. ورابع يعرف البشاره، ويشكو سوء الحال. وخامس يدعو الزائر إلى الرحيل، وتركهم في مدائن النعاس. وسادس، وسابع، فلنستمع قليلا إلى هذه الأصوات:

صوت:

أخجل من نهاري

من غبطة الحقل التي أطعمتها لفرس الفرِار

صوت:

حين مرَ الغزاةُ

أخذوا من نحبهُن سبايا

تركونا، على العراء، عرايا

أصوات:

بعد الأوان تجيءُ،

لو يوماً أتيت على انتظارٍ

أيام كان لنا نهارٌ

لو مررت على النهار

صوت:

نحن لسنا السنابلَ،

لسنا الضفافْ

خشب نحن في ضفاف الصباحْ

قصب كسَرته الرياحْ

أصوات:

نقول: يا شمسُ اهجري ترابنا،

دعينا

في غارنا العتيق

نقول: يا شمس اهجري سلامنا،

دعينا

نرحل في مدائن النعاسْ.

هذه أصوات ترفض البشارة، أولاترى نفسها مؤهّلة لها. ولكنها تجأر بالشكوى، وتستمرئها. ولكن أصواتا أخرى تنضمّ إلى صوت البشير متفائلة، أو مستعدة للنضال، أو داعية البشير إلى تغييرهم دون أن تفعل شيئا!

صوت:

ليس وقت الكآبة،

هذا زمان المناجلِ،

هذي عصور الحصادْ

الشمس في الطريقْ

في فمها بشائر الحريقْ

أصوات:

نحن درب المسافرِ، زاد المسافرِ،

وهج السفرْ

نحن جسر المطرْ

عيوننا القناطرْ

ضلوعنا المعابرْ

أصوات:

يا منجل الشمس، ويا محراثها اقتلعنا

لعلّ من رمادنا

يطلع وجه العشب والسنابل الأصيلهْ

لعلك لاحظت كيف تتكرر الرموز لدى هذا الشاعر، فيعضّد التكرار رمزيتها: السفر، الغار، الجوع، الحريق.... إنه يصنع رموزه الخاصّة، وسيصنع أساطيره الخاصة. وهذا ديدن كل شاعر كبير.

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة «الضيف» يعلن الشاعر أنه رسول الفرح العظيم، وأن آيته هي الكلمات والغناء.

أنا رسول الفرح العظيم

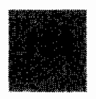
من مدن الشمس أتيتُ، زوّدتْني

بجمرة من نارها المجيدهْ

وأشعلت على فمي قصيدهْ

....

وقلت: يا أم هبيني آيةً،



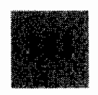
فقبّلتني
في شفتي:
«آيتك الفريده
تكون كل كلمة تقولها نجماً
تكون جمراً
تكون قمحاً، أو تكون خمراً
يأكلها الجائع لا يجوعْ
يشربها فترحل الدموعْ

إنها الكلمة المقاتلة التي بشّر بها الفكر الاشتراكي، ودعا إليها. فتلقّفها القوميون، ومجّدوها. وساعدهم على ذلك تراثهم الشعري، فقد كان هذا التراث حامل رسالة على امتداد تاريخه العريق.

وإذا كانت «الأصوات» ـ أو الناس ـ قد هيمنت على القسم الأول من القصيدة «الجوع»، فعبّرت عن حاضرها، وما يمور فيه، فإن «الأغاني» هي التي تهيمن على هذا القسم «الضيف»، تبلّغ أهل الجوع الرسالة، وتدعوهم إلى الانبعاث من موتهم أو رمادهم.

لقد عاد «شاهين وأوليس و دياب» في صورة «الضيف»، أو صورة «رسول الفرح العظيم» بعد أن أغنته التجارب، وعمّقت وعيه الواقعي دون أن يبلغ مرحلة النضج. وأدرك أن الندب والبكاء عاجزان عن الفعل أو التغيير، وأنهما عدّة العاجزين لا ذخيرة المناضلين، فتحوّل إلى الغناء والكلمة المقاتلة يبشّر بزمن جديد. ولكنه ظلّ وحيدا لا يشاركه أحد هذا الغناء إلاّ ما كان من أصوات «انضمت إليه في القسم السابق». أريد أن أقول: لا تزال البطولة الفردية مهيمنة على رؤيا الشاعر، وإن كانت بعض البطولات الهامشيّة تنهض من أرجاء متفرّقة من هذا الموات.

أغنية:
حافياً يرقص في الغابات صوتي
كإلهٍ ذهبي
عارياً مثل نبي
مثل جنيٍّ من الشمس ارتمى
أومأت عيناه للأشجار: غنّي وارقصي



فتهادت جوقة الغابات، موسيقى وشدواً
هو ذا آتٍ إليكمْ
......
إنه ينزل في كل البيوتْ
ويغنّي للصغار
ويغنّي للصبايا
ويغنّي للشيوخ المتعبينْ
يحمل الغبطة من دارٍ لدارْ
فاكسروا أقفالكم، واستقبلوه...

سرد شعري رفيع يليق بالحالمين، وصور تتوالى كأسراب الطير من كل جنس ولون، وموسيقى متدفّقة من بحر «الرمل» تصلح للرقص والغناء.

ويختتم هذا القسم بتصوير حبيبته القديمة الغارقة في القهر والدموع ـ وهي رمز لأحلامه القديمة ـ، فيحاول إنقاذها من براثن الحزن والهزيمة:

قلت: أبكي، بكيتُ،
لم ينهض الموتى،
فغنّيتُ،
كان صوتي جديداً
......
قلت: هيا حبيبتي !
فأفاقتْ
وخرجنا من الدموع الغريبهْ !

ليس يجدي البكاء. الغناء ـ الشعر أو الكلمة المقاتلة أو الصوت الجديد الذي فارق البكاء ـ هو القادر على إيقاظ الموتى، وعلى تحرير حبيبته من أسر الهزيمة. فليست تليق بها هذه الدموع الغريبة. هل غادر مدار الندب والبكاء حقاً؟ وهل كان يصدر في هذه القصيدة عن أسطورة البعث والنماء البابلية، فالجوع رمز لموت تموز (يوليو)، والضيف رمز للبشارة بالقيامة على نحو ما يرى خليل الموسى [١٨]؟ ربما كان ذلك، وإن لم تكن هنالك إشارات نصيّة تدل عليه.

٢ ـ البحث عن اليقين بين الحلم والواقع:

تمثل هذه المرحلة من رحلة محمد عمران الشعرية مجموعته «الدخول في شعب بوّان» التي أصدرها عام ١٩٧٠م. وفي هذه المجموعة تتحول شخصية «الضيف» السابقة إلى شخصية «الوحيد الغريب». ومن جديد يعمّق هذا الشاعر تجربته في كتابة القصيدة الطويلة، فيستلهم شخصية «المتنبي» كما تراءت له في شعره عامة، لا في رائعته في شعب «بوّان» وحدها.

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربيّ فيها غريب الوجه واليد واللسان

ولم تكن غربة المتنبي في شعب «بوّان» وحده، بل كانت في كثير من المواطن التي مرّ بها، أو أقام فيها:

أنا في أمّة تداركها الله غريبٌ كصالح في ثمود
ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهود

وكان القلق خبزه وماءه، فلا تكاد تراه إلاّ قلقا:

على قلق كأن الريح تحتي أصرّفها يميناً أو شمالاً

وقد اتخذ الشاعر من قصيدة شعب «بوّان» إطارا وموضوعا لرؤياه الشعرية.

ولم يكن محمد عمران يوما شاعر «قناع»، فللقناع شروط فنيّة لا توائمه [١٩]، ولكنه كان يستلهم التراث. وهو في هذه القصيدة / المجموعة يوازي بين غربته وغربة المتنبي بما فيها من قلق عميق، وتساؤل مرّ، وحيرة موجعة، وبما فيها من شعور قاس بالتوحد، وعقم الحاضر، ومن حضور كثيف للذات، وقدرة على الكشف والتمرّد والإدانة، وبما فيها ـ على الرغم من ذلك كله ـ من قدرة على التجاوز والنهوض.

تتكون القصيدة من خمسة فصول هي على التوالي (الدخول الأول «بوّان»، الدخول الثاني «المجيء من الماء»، الدخول الثالث «الحب»، الدخول الرابع «طيبة»، الدخول الخامس «البحر»). ويتكون كل فصل من جملة مقاطع.

في الدخول الأول يدخل الشاعر من حالة «الغناء» [٢٠]، فنراه واقفا على عتبات «بوّان» يتأمله، ويغنيّ:

حرنت خيلي هنا،

الفرسان مرّوا في طريق الريح،

هذي لغة تمسك بي، وجه من الضوء،

يناديني، عصافير من الأعشابِ. هذي

....

وتنتفي الغربة «لاغريب الوجه» ـ في تناصّ مضاد مع المتنبي ـ، وتحلّ محلّها يقظة الصحو، فإذا هو يقرأ كتاب الكون المفتوح بين يديه. وإذا «بوّان» ((صندوق الدنيا)) يتراءى فيه تاريخ موغل في القدم مكتظّ بالرموز التاريخية والأسطورية والدينية والثقافية.

ثم تعلو موجة الغناء البهيج التي بشرّ بها «رسول الفرح العظيم» في القصيدة السابقة:

سُلّماً كانت ضلوع الريحِ

كانت غبطتي مجنونة الأقدام،

......

ليَ هذا الكوكب المذهلُ،

هذي الزرقةُ المشتعله

«اغتسل»

نهرٌ من الليلك، عصفورٌ من الجمرِ،

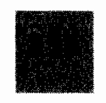
وأشياءُ. «اغتسل» كان الترابْ

قبة من ذهب مرفوعة فوق عواميد الذهول

كان باب «للدخول»

هذه الدنيا المدهشة ملك يديه، ولم يبق أمامه سوى أن يتطهر من الماضي:«اغتسل». وأين الماء؟ هوذا «نهر من الليلك...»، ويتحول التراب إلى قبّة من ذهب! لقد أعيد ترتيب العالم، وآن وقت الدخول: كان باب «للدخول».

ألا تليق هذه اللغة بهذا الغناء؟ انزياحات بعيدة، وصور تضج بالفتنة والبهاء. إن هذا الشاعر لا يكفّ عن تطوير لغته الشعرية:



تلزمني لغة غير لغات الأرض أصلّي فيها
لغة الماء، النار، الموتِ،
لسان الريح المجنونة، أصوات الأشجار
....
لغة تحمل رائحة الدّفلى، النعنع، والريحان
....

ولكن هذا الفرح كله لا يكفي، فالحب غائب (آهٍ، لو أن الحب معي).

ويتحول هذا الشاعر إلى كائن أثيري (جسديَ؟ ليس لي جسد)، فيطلّ على «العالم»، ويراه فريسة الجوع والوجع والنار والموت، فماذا يفعل؟ وليس يدري أجاء مبكرّا أو متأخرا؟ المهم أنه جاء:

العالم تسكنه الأحزانْ
قبل أواني جئتك يابوانْ؟
بعد أواني جئتك يا بوان؟
لكني جئتُ

وإذن - خلافا لما زعم - لم تتضح رؤياه بعد، فهو لا يدري حقيقة الواقع إلا اشتباها، ولا يعرف إذا كان المجتمع قد استكمل الشروط الموضوعية اللازمة للتغيير. لقد رأيناه في «الجوع والضيف» يأتي متأخرا «بعد الأوان تجيء...»، أما الآن فهو لا يعرف أجاء متأخرا أم مبكرا؟

إن هذا الشك هو بداية البحث عن «اليقين». وها هو ذا يحاول أن يتحرر من أسر الفرح ليصل إلى صوته، ويكون أقدر على الرؤيا «اعتقني يا فرحا، دعني أعبر درب الريح إلى صوتي/ سبقتني الفرسان». ولا يلبث أن يكتشف أنه «وحيد غريب» عاجز وحده عن الفعل، فيلوذ بالأماني:

آهِ،
لو أن الحب معي،
لو أن الموت معي،
لو أني....
آهِ،
كل الأشياء معي؛

الله، الموت، الحب،
سلامٌ،
لكني وحدي

وفي الدخول الثاني «المجيء من الماء» [٢١] ينكشف الواقع أمامه، فيعيد قراءة تاريخه، ويرسم لنفسه صورا متناقضة. وسرّ هذا التناقض هو التحوّل في مواقفه من السلطة. أما الآن فهو في حالة عصيّة على التذوق البصير. ومن هذه الحالة ـ حالة الماء ـ يدخل هذه المرة، ويصدّر دخوله بمقدمة شديدة الإيجاز «لا لون له، ولا طعم، ولا رائحة»:

الصورة الأولى:
أنا الوشم أزرقَ في فخذ هذي السنين العجافِ
أنا قمحها المرُ لكن رعتني
سمانٌ من البقر العاقرِ
وماذا أنا يا كتاب البراري؟
عصيَ من النمل، صعبٌ
رفضت دخول المساكن حين التَمال نجتْ
حطَمتني الحوافر، لكنني
أشرتُ،
اتهمتُ،
أدنتُ المواكب،
ثم ارتحلتُ

صور عذراء ذات طيف دلالي واسع كثيف، تدخل في سياقٍ قرآني جليل فيزيدها نضارة وبهاءً.

أهذه شهادة على العصر؟ أم هذه تبرئة للذمّة؟ أم هي كلتاهما معا؟ إنها يقظة العقل حين انكسار الروح، ولذا يطلب من «بوّان» أن يعيد تأهيله، فلعلّ صلابة روحه ترجع إليه:

اسكب الشمس، بوّان، في رئتي، فإني
تعطلتُ،
قُعرتُ،
إني انعطبتُ....

هل كان «بوّان» رمزا للحلم استعاره الشاعر من التراث، وشرع يرعاه وينميّه؟ وإذا لم يكن كذلك فلماذا يطلب منه أن يعيد إليه صلابة الروح، ويؤهله للنضال من جديد؟

الصورة الثانية:

لم يكن محمد عمران شاهدا على العصر وحده، بل كان شاهدا على نفسه أيضا. لقد قاوم زمنا، ثم أيس من المقاومة، فاكتفى بالاتهام والإدانة، ثم ارتحل. إلى أين كان رحيله؟ إلى مرتع ليس فيه إلاّ الكلأ الوبيل ولو بدا أنه المنّ والسلوى:

مضغت المنّ والسلوى
سكنت مدائن القات
اغتربت، هناك، في خبز النعاس
....
كان حذائي المجدول من نعمى الأمير على فمي،
غنيت في نعليه،
قلت: الشمس فرشاة له، لَمعتهُ،
صورت فيه الناسَ
للمت الخرائط كلها فيه.

لم يكن محمد عمران - إنصافا للتاريخ - بوقا للسلطة، ولا تمرّغ في ترابها، وإن كان فيه ملامح يسيرة جدا من هؤلاء المنتفعين بها. وأغلب الظن أنه كان يرسم صورة نمطية للمثقفين لا صورة شخصية له. ولكنه لم يكن يبرئ نفسه، فقد كان يكرر دائما: كلنا ملوثون. ولم يكن في ذلك منصفا.

وحقا يتحدث المثقفون كثيرا عن السلطة العربية ناقدين ومتهمين، ولكن أكثرهم يخطب ودّها بأي ثمن! إنهم يرفعون أصواتهم مبشّرين بالتمرد على الواقع ورفضه، ولكن أكثرهم يرضون أن يكونوا بيادق في «شطرنجها». ليس هذا اتهاما ولا قدحا، ولكنه وصف موضوعي، وإن كان في موضوعيته قسوة لا تُغتفر.

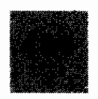
ولا مناص لمن يأكل منّ السلطة وسلواها من أن يدفع ثمنا باهظا إذا كان فيه بقيّة من إحساس نبيل. ولا بد أن يكتشف أنه تحوّل إلى صوت في جوقة المطبّلين والمزمرّين. الحياة موقف، وعلى المرء أن يدفع ثمن اختياره:

أضعت هناك أسمائي
غريبا كنت، وجهي يلبس القمصان كيف
تفصّلتْ
كيف
امّحت ألوانها،
انصبغتْ،
لساني كان أسود، كان أحمر، كان أبيض،
كان مصبغة لكل لغاتهم

لقد اغترب عن نفسه، وعن المجتمع. ضاعت ملامحه وقيمه، فماذا بقي منه؟ كومة من لحم وعظام لا تؤهّله ليكون جديرا بالإنسانية. ويتكرر لفظ «الغربة» أو مشتقاته، فنوقن أن شخصية «الضيف» قد استكملت تحوّلها إلى شخصية «الغريب الوحيد».

لقد اكتوى بنار تجربته وغربته «غريبا كنت يا بوّان عن أرضي / وعن ملكي»، فشرع يصوّر دمامة السلطة وقبحها وتفاهتها وخداعها تصويرا قاسيا. هل تستحق كل ذلك؟! نزل مدائن سحرها، ورأى بعينيه وقلبه: كيف تغيّر كيمياء السلطة الحقائق، فتقلبها رأسا على عقب:

مضغت المنَ والسلوى
نزلت مدائن السحر
التراب هناك ضوء، والسماء حجارةٌ
الليل شمسٌ، والنهار مدارج الظلماتِ،
أفلاطون ينبت في حذاء محاربٍ،
سقراط رأس فوق هامة جندبٍ،
الطفل يولد، ثم يكبر في ثوانٍ، ثمّ
يصبح سيّداً،
وقابيل قتيلُ،
وجه يوسف أحدبُ
....
مسيح في يهوذا
كيمياءُ تبدّل الأشياءَ



ويستغرق الشاعر في تصويره المتدفق كأنه لا يريد أن يتوقف، يكيل لهذه السلطة اللطمات راغبا في تهشيمها، وتحويلها إلى كتلة من الأنقاض!

لقد اكتشف وهو في مدائن السلطة المسحورة «الحقيقة» جرداءَ من أصباغ الزينة والخداع، فهالته. فماذا يفعل؟

ولكني بكيت
وماذا غير أن أبكي؟

وماذا يجدي البكاء، أو شوك الندم؟ ماذا يربح المرء إذا خسر نفسه وربح العالم؟ لم يبق أمامه إلا أن ينجو بذمائه ـ كما يقول شاعر هذيل ـ، أي ببقية نَفَسه، فيرجع نادما محزونا إلى ضفاف حلمه القديم يستنجد به، ويستغيث:

أجيء إليك يا بوّان بين الليل والفجر
فمدَّ يديك، غُص بيديك، يا بوّان، في قهري

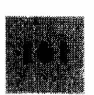
هل تستطيع هذه العودة أن تؤهّله لاستئناف نضاله القديم؟

وفي الدخول الثالث «الحب» [٢٢] نجد مصاحبين نصيين، أحدهما لإيلوار «أيام كان الحب يعين على الحياة»، والآخر لأراغون «لم تعلمني الحياة إلا شيئا واحدا: الحب». وحقا لقد تعلّم محمد عمران هذين الأمرين معا: تعلم الحب من الحياة، وتعلم أن الحب يعين على الحياة. وهذا الدخول كله يدور حول هذين الأمرين في حوارية غنائية سامية.

يبدأ هذا الدخول بالكرّ على الدخول الأول وإبطاله، ونفض اليدين منه كأنهما تُنفضان من تراب الخديعة والمكر والتضليل.

لم تكن الشمس نشيداً،
ولا رمانة كانت،
ولا زنبقه
الشمس كانت مشنقه

هذه هي الشمس التي أعيته لغات الأرض في التعبير عنها، والغناء لها في الدخول الأول، فاستدار إلى كل صوب يستعير لغته (لغة الماء، النار، الموت، الريح، الطير...) لعلّها تقوى على التعبير والغناء. وها هو ذا يصحو من باطله، فيكتشف فظاعة الخديعة والوهم.



وردا على قبح الواقع يستعين هذا الشاعر بـ«الحب» و «النسيان». إن آلام الذاكرة قاسية لا ترحم، والنسيان دواؤها. وليس لجراح الحياة من بلسمٍ كالحب:

نحن هنا في جزر النسيانْ

منتصب جدارنا

دون حبال الشمسِ. عند بابنا

ينتحر المكان والزمانْ

نحن هنا في غبطة النسيانْ

تتكرر قبل هذا المقطع اللازمة اللغوية «الشمس مشنقه» ثلاث مرات، فتغدو بهذا التكرار رمزا، أو - على الأصح - تتأصل رمزيتها به. إنها رمز للواقع الدميم ولماضي الشاعر الملّوث. وكلما طارد هذا الواقع وذلك الماضي الشاعر أوغل في الإبحار نحو جزر النسيان، يريد أن يغتسل من ماضيه ويشفى، فإذا وصل إليها تلاشت صورة الواقع والماضي، وكفّت عن مطاردة الشاعر، واختفت اللازمة اللغوية «الشمس مشنقه». لاشيء يحمي من آلام الذاكرة سوى النسيان.

أرأيت كيف ينتصب جدار الحبيبين في جزر النسيان، فيحول دون حبال الشمس، ودون التفافها لتكون مشنقة؟ وانظر كيف يتعطّل مفهوما «الزمان» و «المكان»، وتنتفي فاعليتهما في جزر النسيان؟ وانظر إلى هذين الحبيبين وهما يتفيّآن ظلال الغبطة الوارفة. تبارك النسيان مانح الطمأنينة والغبطة!

وتتوالى صور النسيان التي تدير ظهورها إلى الماضي:

النسيان سفينهْ

مبحرة في زرقة موج الحبْ

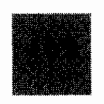
النسيان مدينهْ

عائمة فوق سفين الحبْ

مسافران في مدائن النسيان، في سفائن

النسيان.....

ويقوم النسيان بوظيفته، فيحمي الذاكرة من آلامها، ويحرر القلب من أسره، فتنهض الروح من سباتها، وتزدهر الأحاسيس، فإذا القلب شواطئ تتعرّى من أوشابها. ومن أرجوحة الحب يتدفّق بوح صافٍ عميق في حواريّة غنائية ساحرة:



«أنا خبز الحب، والملح حبيبي
أنا بيت الحب، والسقف حبيبي
حين ناداني حبيبي
جئت من أطراف أيامي القديمه»

ويجاوب الصوت الآخر:

- حبّك يا حبيبتي
سوسنة زرقاءْ
فتَحْتها، فكل ورقة جناحْ
مبللّ بالموت، والصباحْ

ويردّ الصوت الأول كأنه الصدى:

حبك يا حبيبي
رمانة زرقاء
كسرتها، فكل حبّة سماء

ويستمر هذا البوح أو التناجي أو الغناء في مقاطع متتابعة. ومن صميم الحب والغبطة ينبثق حزن أصيل، ومخاوف سرمدية، فتباغت العاشقين أسئلة الميتافيزيقيا الخالدة: من نحن؟ وإلى أين؟ وكيف؟ وتتحوّل الحوارية من بوح التناجي إلى قلق السؤال:

- أسأل يا حبيبي:
«ما نحن؟ وردتان؟ طائران؟ كوكبان؟
شاطئان؟
ما نحن يا حبيبي؟
الوردتان تشنقان. الطائران يذبحان.
الكوكبان يغرقان
ما نحن يا حبيبي؟
- «لا تسألي! السؤال باب «ماله آخرُ»
باب إذا انفتحْ
يموت في متاههِ الفرح»

- خائفة
أسراب الطير تهاجرْ...
يصعد سلم وادي الحب شتاء ملتفٌ
بعباءات الريح، ولا معطف عندي
- حبي المعطف
- الريح حبيبي سوداءْ
- حبي أزرق، حبي ليل أزرقْ.
صيف أزرقُ، شمس زرقاءٌ، بيتٌ
قبعة زرقاء
- الأعشاب تسيل سواداً،
الشمس تسيل سواداً،
هل يعصم حبك؟ زنّرني
بالفرح الأزرق. زمّلني
بمناديل الحب الزرقاءْ.

ويستمر هذا الحوار الشجيّ في خضمّ الموت وشدائد الواقع التاريخية، ويبدأ التحول في شخصية «الغريب»، فتظهر فيها ملامح «العرّاف»، ويزداد الوعي الواقعي عمقا ونضجا:

يعرّف العرّاف أن الموت ليس كل شيء
يقول: من ترابنا
تنبت في دفاتر الأطفالْ
حكايةٌ. شريطةٌ زرقاء في جدائل البناتْ
يقول: إن دورة الحياةْ
لا تبتدي باثنينْ
لا تنتهي باثنينْ
......
يعرّف العرّاف أننا نحيا بمن يجيء
يقول: إن شجر الحياةْ
مباركٌ. وإننا ثمرٌ
وإن دورة الفصول تجدّد الثمرْ

يكتشف محمد عمران كما اكتشف سلفه القديم «جلجامش» أن الموت أمر واقع لا ريب فيه، وأن خلود الأجسام مستحيل، وأن أعمال الإنسان هي الخلود الوحيد المتاح لبني البشر.

وينمّي الشاعر هذا الموقف في المقطع الأخير من هذا «الدخول»، فنرى وجوها وأجسادا تتوالد منه، ويصير قلبه مدينة لا سور لها، وغمامة تمطر في كل مدينة. وينتهي هذا الدخول نهاية طافحة بالبشر والأمل:

ألمح بين زرقة الرياحْ

مراكب الأغاني

مبحرة بالخبز والصباحْ

.... أسمعنا نغنّي:

نخرج من مغائر الأمسِ

نرحل في الصيف وفي الشتاء

......

أرأيت كيف مزج هذا الشاعر همومه الميتافيزيقيّة بهمومه الواقعية دون أن يشعرك أنه قد فعل شيئا من ذلك؟ إن الأسئلة الميتافيزيقية يجب أن توّظف لخدمة الراهن التاريخي العام لا أن تنحرف بأصحابها إلى العزلة، ونفض اليدين من الواقع وهمومه وشدائده.

لقد شرع محمد عمران يجوب أرجاء جزر الشعر القصيّة العذراء: صفا صوته، وبرئ من كل صوت آخر. وغدت لغة شعره غناء صافيا فيه نكهة البحار، وبحّة الصواري، وحضور الطبيعة البهيّ بسوسنها وورودها ورمّانها وطيرها ومطرها..... وبدأت «الألوان» تأخذ في شعره بعدا رمزيا خصبا، وغدا اللون الأزرق سيّد الألوان من دون منازع. وأوغل في المجاز ـ والشعر مجاز ـ فتوالت الانزياحات القصيّة أسرابا في شعره، وكثرت الرموز منتفعا بتراث السريالية والرمزية. ولقد سمّى هذا الشاعر مجموعته الثامنة التي أصدرها عام ١٩٨٤ «الأزرق والأحمر»!

ويبدأ الدخول الرابع «طيبة» [٢٣] بمصاحب نصّي هو قولة لناظم حكمت «عصري لا يخيفني، ولست هاربا. حسبي أن أكون من القرن العشرين، ومع الرجال الذين أنا معهم، وأن أقاتل في سبيل عالم جديد» وقراءة هذه القولة سيميائيا تعطينا فكرة دقيقة عن هذا الدخول.

لم يكن محمد عمران شاعر قناع ـ كما قلت سابقا ـ، ولذا لم تكن مأساة «أوديب ملكا» قناعا بالمفهوم الدقيق لهذا المصطلح، بل اتخذها الشاعر إطارا لتجربته، واستلهم بعض أحداثها وشخصياتها، وضمّ إليها حشدا من شخصيات الإلياذة، والعهد القديم، والأساطير الفرعونيّة، وألف ليلة وليلة. ولكنه لم يستثمر هذه الشخصيات والأحداث استثمارا فنيا ناضجا، فهي لا تكاد تظهر حتى تتوارى. رماد ثقافي كثير لم ينبعث منه فينيق القصيدة بقدر ما انبثق من ذاتية الشاعر.

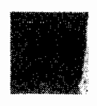
تبدو «طيبة» التي أصابتها لعنة أوديب موازيا رمزيا للوطن الذي أصابته لعنة الثوار الزائفين. وتبدو «جوكست» ـ وهي والدة أوديب ـ رمزا للثورة التي سباها أبناؤها، وارتكبوا بحقها الفواحش، كما ارتكب أوديب الفاحشة مع أمه فاستحق اللعنة، وامتدت اللعنة فأصابت المدينة كلّها.

يبدأ محمد عمران دخوله بالاعتراف بالواقع الدميم وتصويره في نبرة تأبينيّة محزونة:

لم تكن عذراء لما جئت للنهر بها،
الأعشاب لمّت زهوها،
والقبّرات انسحبت،
كانت مياه النهر تبكي
لم تكن عذراء، لكن لحمها كان شهياً،
كنت أبكي
هذه حبي. لماذا الراية الحمراءْ
والطاعون في طيبة يمشي؟
....
أوديب استباها.

لم تكن حبيبته عذراء يوم جاء بها إلى النهر، كان أوديب استباها. ولكن لحمها كان شهيّا، فلم يقو على إمساك نفسه دون أن يذوقه، فأصابته اللعنة كما أصابت سواه:

وتجر ثمنا،
مشى الطاعون في طيبة. افقأ مقلتيكَ،
اغسل خطايانا. سدى. ها نحن أرقاماً



إلى الموتُ نساقُ. انتحري جوكستُ
آهِ
لم تكن عذراء، كان النهر يبكي
كنت أبكي

لئن فقأ أوديب الأسطورة عينيه تكفيرا عما فعل، وغسلا للخطيئة، إن أوديب محمد عمران لم يشأ أن يفعل شيئا من ذلك، بل لعله فعل النقيض. ولهذا يعلو الندب ونغمة الفقد في نسق عجيب من الشجن والقنوط، تكوّنه سلسلة من الأسئلة المتلاحقة التي تخرج عن وظائفها الأصلية لتؤدي وظيفة فنية هي التعبير عن المشاعر الباهظة التي يرزح الشاعر تحت وطأتها:

آهِ،
من يرجعها عذراء، من يرجع للزيتون
ثوب الخضرة المسلوبَ، من يقلع هذا
الشوكَ، من يعطي الحمامات جناحاً،
....
من يعيد الأغنيات الهاربة؟!

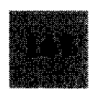
ويكاد الشاعر يفقد ثقته القديمة بالحب، فلا يبقى أمامه إلاّ الرحيل بحثا عن وطن أجمل وأنقى:

آهِ، من يرجعها عذراءَ، أيزوريس مقتولٌ،
دعوني أرحل الليلة، ما عاد يعين الحبُّ

ولكن صوت الرعد يأتيه، فيتماهى مع صوته وصوت ناظم حكمت:

..... قال الرعد: لا، لا،
لم يضع مفتاحها
لا، لا، دعوني
زمني هذا، وجهي عشبة في أرضه،
لا، لا، ازرعوني
فيه. قلبي حبّة في بؤبؤي عينيه، صوتي
منه. لوني منه. مائي من يديهِ

ما الفرق بين هذا المقطع وقولة ناظم حكمت السابقة؟ لا شيء عند التحقيق.



لقد اكتشف محمد عمران حقيقة الواقع، فالثورة التي كان يحلم بها ملوثة. وليس تلوثها جديدا فحسب بل هو قديم جديد.

أليست جوكست تحوّلا آخر من تحوّلات لمياء أو بنلوب أو شهرزاد؟ ألسن جميعا رمزا للحلم المغشوش؟!

لقد رضي الشاعر بشروطه التاريخية، فهو جزء من هذا الواقع المثقل بالأخطاء والتزييف، وعليه أن يصحح مع الآخرين هذه الأخطاء، وأن يعرّي هذا التزييف، ولذا يتحول إلى بطل ثوري إيجابي متفائل يبشر بالغد: النضال وحده الطريق، والحب هادٍ، والغناء حُداء. ولا يكاد الشاعر يعقد العزم على النضال حتى يستنهض بقايا روحه، فكأنه يريد أن يوفّر لحلمه قوة الإرادة وصلابة الروح. ولذا نراه يستنبت الأمل من الخراب مبشرا بالزمن الآتي:

أقول: قناطر الإنسان لم تسقطْ
أقول: وغير زائفة مدائننا
أقول: البحر ليس يمجّ قاراً. أرضنا ليست
خراباً. ها أنا آتي
مع القيثار، أنشد هذه المدن التي تأتي
أقول: البحر يحبل بالغيوم، الليل بالشمس،
الغصون بنكهة الأثمار.....

لغة تبشيرية تطلّ (أقول... أقول...)، لتليق بهذا الغريب الذي شرع يبشرّ، ويبارك الحياة ولو قاناها الخطأ:

تباركت تفاحة أكلتها
تبارك الهبوطْ
وناقة عقرتها
تبارك الحبُ
تباركتِ

لقد صالح الشاعر الحياة، وارتضاها بما فيها من خطأ وصواب، وشرع يباركها. وهو في الدخول الخامس «البحر» [٢٤] يعلن مجد هذه الحياة، ويدعو إلى الإقبال عليها. وليس البحر هنا سوى «بحر الحياة»، ولذلك يبدأ الشاعر دخوله بنهوض جسده من نوم الحجر، والارتماء في أحضان البحر:

جسدي ينهض من نوم الحجرْ
اخلعي ثوبك يا أرض كآباتي، اتبعي وقعَ
خطا قلبي على درب الرياح العاصفهْ
....
يا ذراع البحر، يا موج، احتضنَّا

ولا يلبث أن يعلن «مجد الجسد» و«مجد الحياة» معاً، وأن الحياة تستهويه فلا يملك سوى الارتماء في أحضانها:

مبتلٌ بالفرح القدوس
جسدي يتفتّح ماء، لغة زرقاء، نهاراً
أزرق، أغنية
....
تخطفني الزرقة. ها جسدي يتقدَّم في ملكوت
البحر.....
يا بحر، يا قدوسُ، كل الملك لك.

وينهض الغناء بما فيه من تصوير شعري رفيع بالتعبير عن رؤيا الشاعر الجديدة، رؤيا المناضل الإيجابي المتفائل:

أغنيتي لحبيبي:
«الأزرق الورديَ يا حبيبي
قصيدةٌ، ونحن شاعرانْ
تفاحةٌ، ونحن آدمانْ
الأزرق الورديَ هجرةُ
ونحن نورسانْ»

هذه هي الحياة «البحر الأزرق الورديّ». وهي «قصيدة»، والشاعر وحبيبته يقرآن هذه القصيدة الرائعة. وسيقول بعد قليل «البحر كتاب خليقه / جسدي يقرأه حرفا، حرفا». وهذه الحياة «تفاحة»، والحبيبان آدمان سيقترفان الخطيئة فيأكلانها. وسبق أن قال في الدخول الرابع «تباركت تفاحة أكلتها

/تبارك الهبوط». وهذه الحياة «هجرة» ـ حركة، وانتقال، وبحث عن المعرفة والرزق، واغتراب، وعودة ـ والحبيبان نورسان يبشرّان البحّارة والمغتربين بقرب الوصول وسلامته، لأن النوارس تعيش على الشواطئ، وترمز إلى انتهاء الرحلة، والسلامة.

وتهيمن الزرقة على كل شيء. إنها زرقة البحر الساحرة الأخاذّة، وهي الحياة في اكتمالها ومجدها ـ لاحظ كيف يعزّز هذا الشاعر رمزية الألوان يوما بعد يوم ـ:

كل شيء يزرقّ حتى الجنون

ـ سيدي الليل أسودُ،

ـ جئ به اغسله، ارمه فوق صخرةٍ،

واسكب عليه الشمس، ومره يسجد لعينيها،

فيزرقّ

لا شيء أعظم من الحياة، فلنحتفل بها، ولنؤذّن في الناس ليحتفلوا بمجدها العظيم. هذه هي تعاليم هذا «الغريب» الذي بدأت أمارات النبوّة تظهر عليه. ومن هذه الأمارات «التناصّ» القرآني بسياقه الجليل، ولغته الفريدة:

أذّن في الناس إلى البحر

يأتوك رجالاً، وعلى كل ضوامرَ، من كلّ

فجاجٍ، أذّن في الناس إلى البحرِ

وانشر ألواحي:

جنَّ،

ارقصْ،

غنّ،

أحبْ

.....

أذّن في الناس إلى البحرِ

البحر عميق كالموتِ

هللو يا

الموت عميق كالبحرِ

إنه نبيّ الحياة الجديد، يدعو الناس إليها، فيلبّون دعوته. وينشر ألواحه أو وصاياه وتعاليمه. وليست هذه الوصايا سوى الاستمتاع بالحياة إلى أبعد مدى. إنها دعوة أبناء الحياة للاستمتاع بما تهيئه لهم أمّهم من ملذّات! ألا تشتجر في هذا الموقف عروق شتّى: بعضها من امرئ القيس وطرفة بن العبد، وبعضها من الوجودية، وبعضها من الفكر الاشتراكي؟ وسيكتب محمد عمران بعد زمن طويل من كتابة هذه المجموعة (الدخول في شعب بوّان) مجموعة أخرى عنوانها «المائدة». وليست المائدة سوى أحد تحوّلات البحر الرمزية. وهو في هذه المجموعة يرقب الضيوف، ويباركهم وهم يجلسون في المكان الذي كان يجلس فيه، وينسلّ خارجا من الصفوف الخلفية.

لقد ظل هذا الشاعر على امتداد رحلته الشعرية مؤمنا بالحياة، مناضلا كي تكون أنقى وأجمل. إنها ـ بعبارته ـ صلاة مفتوحة لكل الناس. وهو يختم هذا الدخول بمهرجان يقيمه احتفالا بها، وبالجسد، ويعلن بدء النطق. أو قل بدء مرحلة الشاعر «النبيّ».

أذّن في الناس إلى البحر
البحر صلاة عارية، والجسدُ المحرابُ
....
البحر صلاة مفتوحة!
أذّن في الناس إلى البحرِ
يا، يا،
يا كل الأشجار تعالي
يا كل الأحجار تعالي
يا كل الأطيارِ
لغاتك في شفتي
أعلن بدء النطقِ

* * *

٢ ـ واقعية الحلم / الرؤيا النبويّة:

رأينا محمد عمران في المرحلة السابقة، مرحلة البحث عن اليقين، يتقمّص شخصية «الغريب». وقد استكملت هذه الشخصية نضجها في صورة البطل الإيجابي، وظهرت عليها أمارات المعرفة والنبوّة. والغربة

والمعرفة سمتان أصيلتان في النبوّة. كل الأنبياء والمصلحين الكبار حالمون مغتربون محزونون يملكون من المعرفة فوق ما يملك العامة من الناس.

وتمثل المرحلةَ الثالثةَ من رحلة محمد عمران الشعرية مجموعتان هما: «مرفأ الذاكرة الجديدة»، وقد كتب الشاعر هذه المجموعة عامي ١٩٧٢ و١٩٧٣م. و«أنا الذي رأيت» التي أصدرها عام ١٩٧٨م. وفي هذه المرحلة تتحوّل شخصية «الغريب» إلى شخصية «النبيّ». ومن آياته المعرفة الواسعة العميقة، معرفة الماضي والحاضر والمستقبل. وعن هذه المعرفة يصدر سواء أكان مبشّرا أم نذيرا. ولعلّ عنوان المجموعة الأولى يدل دلالة صريحة على ما أصاب رؤيا الشاعر من تطور ونضج. إنه يؤسس ذاكرة جديدة، وَيُرفئ إليها، وعنها يصدر في رؤياه الشعرية القادمة.

تبدأ المجموعة بقصيدة طويلة «رقص في مدينة ساحليّة»[٢٥] مكوّنة من أربع قصائد داخلية (رقصة ثنائية قديمة على إيقاع عزف منفرد على الناي. رقصة جديدة على إيقاع الجاز والقنابل، وموت نيرودا. حوار أثناء الاستراحة، ورقص داخلي على إيقاع الدم. نهاية غير يائسة).

لا تستلهم هذه القصيدة الحكاية الشعبية أو الأسطورة أو تجربة شخصية تراثية، فتتخذ منها إطارا وموضوعا. وليس فيها شبكة من الأحداث والشخصيات. ولكنها تعتمد على تيار الوعي، والسرد التصويري الغنائي، والحوار المقتضب.

يبدأ الشاعر قصيدته «رقصة ثنائية قديمة» بالاستدارة إلى حبّه القديم:

وها أنت...

كان الدم المتدفق في جسد الليل ينذرني،

ستجيءْ

وكنت أخافك،

عيناي في الباب،

في الأوجه القادمه

وها أنت،

وجهي ووجهك يلتقيانْ

وصمتي وصمتك يلتقيانْ

فماذا يفيد التنكرُ؟

ها نحن: وجهاً لوجهِ،
وصمتاً لصمتِ
أنهرب؟
كان زمانٌ
أجيئك من آخر الوهج.
كان لوجهك رائحة البرتقالِ،
وكان لصوتك نكهة بستانه الساحليْ
فماذا تغيَّر؟
......
وماذا تغيَّر؟
ظلّيَ وظلّكَ يلتقيانْ
ويمتد بينهما زمنٌ،
من غياب قديمٍ،
غيابٍ جديدٍ
وبين الغياب القديمِ
الجديدِ
مسافة عمرٍ من الحزنِ،
يقطعها القلب مشياً،
ويقطعها القلب جوعاً،
ويقطعها عطشاً،
ودموعاً.
وبين الغيابين،
يعشب حقلٌ
وييبس حقل

وإذا كان السياق في المقطع الأول مفعما بحضور أنثوي كثيف، فإنه في المقطع الثاني يكاد يخلص للحديث عن أحزان الشاعر ونضاله، وعن التحوّلات التي طرأت على رؤيا الذات الشاعرة، فقد يبس الحقل القديم، وأعشب حقل جديد. لقد بزغت رؤيا جديدة مغايرة للرؤيا القديمة، وتأسس

مرفأ جديد للذاكرة مختلف عن المرفأ القديم. وليس هذا التحول في السياق أو الرؤيا سوى ترشيح لسياق جديد يتجانس فيه الطرفان (الشاعر والحبيبة) بتجانس أحوالهما. ويحلّ ضمير الجماعة محلّ الضمائر الفردية التي كانت مهيمنة من قبل:

هو الجوع سيدنا.
الجوع،
والخوفُ.
يكبر فينا.
ونكبرُ.
كان لنا وطنٌ
ماتَ.
كان لنا الحبُ
ماتَ
وكانت لنا لغةٌ
ثم ماتت
هو الصمت سيدنا
يا من يعلمنا الكلماتْ
ويا من يقود خطانا إلى الماءِ.
.....
قُتلنا من الصبرِ.
ماذا تغيّر؟
لم يعطنا الصبر خبزاً،
ولا وعد خبزٍ
ولم يعطنا الصبر ماءً،
ولا وعد ماءٍ

ليس هذا تجانساً فحسب، بل هو تماهٍ. لقد تماهى الحبيبان والوطن، وغدا شائكا أن يعرف المتلقّي: أهو يتحدث عن ماضيه الشخصي أم هو يتحدث عن الوطن في أمسه القريب؟ لمَ لا أقول: إن الحبيبة كانت رمزا

للحلم فيما سبق (لمياء / بنلوب / شهرزاد ...)، وهي في هذه القصيدة رمز للحلم أيضا. إنها مغفلة الاسم، فكأنه يريد أن ينقّيها من شوائب الماضي. قل إن شئت: إنها رمز الحلم أو الثورة أو الوطن. لا فرق.

في محاضرته «أنا والشعر» قال محمد عمران:

«لا أحمل لكم نظرية في الشعر. ما سأقدّمه ليس سوى اعترافات. أنا آتٍ لأعترف»

فبماذا أعترف؟

«لسواي أن يبني أهراما من حلمات النساء. أنا، شاعرا، لم أقم بدور الذكر، بل بدور العاشق. المرأة، في شعري، ليست أنثى - بل حلم...حالة من الحضور والغياب في وقت واحد...امرأة من ماء وسراب.... امرأة من ظلال.... امرأة غمامة وبستان في آن معا، بيت وشراع مجنون في وقت واحد... المرأة وطن. بلى! المرأة وطني! وأنَا أسكن المرأة» (٢٦).

وكلّما نظر الشاعر إلى وجه حبيبته أو حلمه، ورأى كيف عدا عليه الزمن، اعترته الكآبة

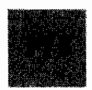
- واشتجار الكآبة والحب سمة أصيلة في التجارب الإنسانية الصادقة -:

يذكّرني بالكآبة حبكِ.
كنت «ضللتُ الطريق إلى الحزنِ».
ما ينفع الحزن؟
فاكهة نتغذّى بها كل يومٍ
ونزداد جوعاً.

إنها مانحة الحب والموت، فكأنها ليلى المجنون، أو إيلزا أراغون (أغلقي الباب وراءك، أريد أن أبوح لك بسرّ، الحب أقسى من الموت. أراغون). وصوّر المجنون نفسه، فقال:

كعصفورة في كفّ طفلٍ يزمّها   تذوق حياض الموت والطفل يلعبُ

إن الموت أو الحزن الذي يكاد يكون موتا هو الوجه الآخر للحب. هو كذلك عند أشهر العشاق. وهو كذلك عند الأنبياء والمصلحين. وهو كذلك عند محمد عمران:



من تكونين؟
كيف أسميكِ؟
أنت التي تهب الحبَ،
أو تهب الموت.

سياق مفعم بروائح الحبيبة، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ عابق بغبطة الحلم. ولا يلبث الشاعر أن يستدير إلى الماضي، ويسترجعه، فيكتظّ السياق بأطياف الحلم المغدور، وتشيع فيه نغمة الفقد، ثم ينجلي عن الحبيبين وهما يلتقيان مصيرا واحدا، فيحلّ ضمير الجماعة محل الضمائر الفردية:

كنت أسميكِ
صيفاً،
وأخزن حبك
قمحاً وزيتاً،
ولكنهم سرقوني.
فقامرت بالموسم المتبقّي،
وقامرت بالفرح المتبقّي،
خسرتُ.
وبالوطن المتبقّي،
خسرتُ
فماذا تبقّى لنا؟
وجع باطني.

لقد سرق المدّعون اللصوص أحلامه، ولم يتركوا له سوى الأحزان ـ وما أكثر ما شكا منهم سابقا ـ. فلا غرابة أن يلوذ بحلمه القديم كما يلوذ محارب بسيفه، وأن يتغنّى به:

وكفّك أرضي.
أمدّ بها شجراً،
وسنابل قمح،
وأفتح آبار ماء.

هنا وطني،
الأمن والدفءُ،
لا وطن الطالعين على شجر الكلماتِ.

لقد غدا كف الحبيبة وطنا يمنح الشاعر الأمن والدفء. إنه وطنه لا وطن الانتهازيين والمدّعين. أو قل: هو حلمه الذي سرقه أصحاب الأوجه «المستحمّة في برك الكيمياء». وظهرت أولى أمارات النبوّة فيه، إنها المعرفة الواسعة العميقة:

كيف أسمّي
بأسمائها الناسَ.
أعرفُ،
أعرفُ،
أعرفُ،
يا من يخلّص رأسي من المعرفه

إنه إرهاق المعرفة وشقاؤها. ويبدو أنه لا علاج لهذا الشقاء إلا التوغل في الحب، والاعتصام بوردة الحلم:

هنا كفّك الجسر بيني
وبين السلامةِ،
لم يبقَ لي معبر غيرها،
......
آهِ،
أأحلم أنك لي،
أن حبّك منجى؟

لقد ظلّ وعي محمد عمران في مجموعاته السابقة رهين واقعه العربي، فيه يفكر، ومنه ينطلق، وإليه يعود. ولم نرَ منه التفاتة أو إيماءة تستحق الذكر إلى بلاد العالم الأخرى، وناسها، وما يضطرب فيها من أحداث. لقد ملأت الهموم الوطنية والقومية أقطار نفسه، فمضى يجوب أرجاء هذه الأقطار محاولا أن يستمدّ منها «اليقين» بعد أن عجز الواقع العربي عن منحه هذا اليقين الضائع.

وبدءا من هذه المجموعة «مرفأ الذاكرة الجديدة» أخذت رؤى هذا الشاعر تجوب فضاء إنسانيا شاسعا، وتصدر عن معرفة شمولية، وعن فكر تقدّمي ناضج قادر على التحليل والتركيب.

لم يعد الوطن جزيرة معزولة عن الدنيا، ولم تعد أحداثه منبتّة الصلة بالأحداث العالمية التي تتلاطم أمواجها حتى تكاد تصمّ الآذان. ولم يعد هذا الثوري الحالم وحيدا في دروب النضال. لقد تغيّر كل شيء. أو بتعبير أدق: لقد تغيّرت نظرة هذا الشاعر إلى كل شيء دون أن يفرّط بحلمه أو يكفّ عن الشوق إلى وجود أجمل وأنقى.

ومرة أخرى يستعصي الفرح على محمد عمران في قصيدته «رقصة جديدة على إيقاع الجاز....»، ولكنه لا يجنح هذه المرّة إلى الندب أو البكاء، بل يلوذ بالعقل والمعرفة دون أن يجفّف هذا اللواذ ماء الشعر. إنه يربط الخاص بالعام، والراهن بالتاريخي دون أن ينسى لحظة أن الشعر إدراك جمالي للحياة لا تعبير تجريديا عنها.

وتقوم «المصاحبات النصيّة» بوظيفة الكشف عن عالم القصيدة. فهي تدور حول كثرة الشهداء في روما، ودعوة الناس ليكونوا شهودا على هذه الدماء التي تسيل في الشوارع، وتنتهي بـ «لا تبكي قط [كذا]، لا تبكي. جوبي بعينين صافيتين الهاوية. راقبي السقطة العظيمة».

لقد انتهى إذن زمن البكاء، وجاء زمن التبصّر الثاقب، زمن الرؤية الصافية، والشهادة على جرائم العصر.

ويتخذ الشاعر من علاقته بحبيبته إطارا وموضوعا للكشف عن رؤياه الشعرية. فنراهما معا في ملهى ليلي غارق في الضجيج، وقرع الآلات النحاسيّة، والموسيقا، ونيران الأجساد التي تتدفق ظمأ وجوعا. أما هما فغارقان في صمتٍ حزين يحاولان كسره أو تبديد كثافته بين الوقت والوقت بحوارٍ مقتضب اقتضابا شديدا. ويهيمن السرد التصويري، وتيار الوعي على القصيدة:

ـ ما بك؟

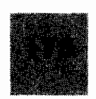
تعبانْ.

(في «الجمّاسة» سقطت قنبلةٌ، صاروخٌ، لا

يذكُر.

طارت عين امرأة، أحشاء صبيّ، فخذ فتاةٍ،

وجنين في بطن امرأة حبلى.



......

في تشيلي انهمرت خمس رصاصات، أو عشرٌ

لا يذكرُ، في قلب كان يفصّل عشرين قصيدة

حب يرسلها قمصاناً للأطفال، وللفقراءْ

......

في قصر سلاطين البترول الويسكي الممزوجة

بالصودا

في طرطوس الموتْ).

أرأيت كيف تختفي شخصية هذا الشاعر وراء هذا الوصف الموضوعي؟ إنه لا يخلطه بنفسه، ولا يخلع عليه مشاعره، بل يصف ما يتذكره وصفا محايدا، فكأنه أحد الشعراء البرناسيين. ولا ريب في أن هذا الوصف يعكس آراءه ومشاعره، ولكن بطريق غير مباشر.

وتحاول الحبيبة أن تكسر هذا الصمت، أو أن تخرجه من تعبه:

ـ ترقص

ـ ليس الآن.

ويسترسل لحظة أخرى: يمصّ تبغه، ويتأمل البحر، ويخالسها نظرة باردة يعقبها هذا التصوير الموضوعي:

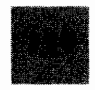
خلفهما الطاولات التي اختنقت بالخمورِ

وبالسمك المتوسّد صدر البهارِ

وخلفهما العربات الأنيقة تنتظر الكبراءَ.

ومرة أخرى يختبئ الشاعر وراء هذا التصوير، فيعرض ما يراه عرضا موضوعيا كأنه يوثّقه من دون أي تعاطف ذاتي معه. ويترك للقارئ أن يوازن بين الصورتين: صورة الوطن الذي تهشّمه الحروب، وصورة السلطة الغارقة في ملذّاتها!

وإذا لم تكن السلطة مكترثة إلا بملذّاتها وامتيازاتها لم يكن غريبا ما يصيب الوطن وعشاقه:



وخلفهما يتراجع نبض المدينهْ

وكانت تراه حزيناً

وكان يراها حزينه

وبينهما جثة الصمت كانت ممدّدة.

هذا وطن يموت، أو في طريقه إلى الموت. إن نبضه يضعف ويتناقص رويدا رويدا. أليس هذا خليقا بأن يشيع الحزن في نفوس عشاقه، فتنعقد النفس على حزنها تواريه لولا أن العشق بوّاح؟

ومرة أخرى تحاول الحبيبة أن تخرجه من حزنه وصمته:

- ترقصُ؟

- أرقصُ.

ولكن رائحة سوداء تجوّف الرقص، وتفرّغه من الفرح، وتكاد تقتل الشاعر. إنها رائحة الموت والبارود وقنبلة هيروشيما وحريق القاهرة، ورائحة الأجساد والسمك المشوي و....:

كانت تخنقه الرائحة السوداء

- ترقص مثل شجرهْ.

- أرقص مثل قمر مذبوحْ.

ولا يلبث الحوار أن يتحول إلى بوح شعري تتكشّف به حقيقة الموقف النفسي:

«بين وجهي وعينيك مائدة من دماء العصافيرِ.

لحمُ زنابقَ مشويّةٍ، وزجاجات دمعٍ

تعيّقُ. أرغفةٌ من تراب البشرْ».

وحدّثها:

«بين وجهي وعينيك مائدة من رصاصٍ،

وقلبيَ منكشفٌ مثل قلعهْ».

......

«هكذا انتصبت مائدة.

بين وجهي وعينيكِ.
مائدة من رصاصٍ، ومن جسد القبَراتِ،
ولحم العيون الصغيرة».

هل عرفت الآن: لماذا استعصى الفرح على هذا الشاعر؟ إنها الحروب الاستعمارية الظالمة التي تفتك بالبشر أطفالا ونساءً وشيوخا في كل بقاع الدنيا لا في الوطن العربي وحده. وإنهم تجّار الحروب وسماسرتها. هكذا تنتصب مائدة كريهة تعافها النفوس بين الشاعر وحبيبته، وتحول دون تواصلهما الحميم. وتطلب الحبيبة من حبيبها أن يرفع هذه المائدة، أن يتحرّر من شبح الحروب وويلاتها. ولكن الواقع يعاسرها معاسرة شديدة:

ـ «تحجب المائدهْ
جسدينا
ارفع المائده».
ـ «تنهض المائدهْ
جبلاً بين يدينا.
تفصل الموجة العاشقه
عن ذراع الجزيره».
ـ لا أرى.
ـ لا أراكِ.
ـ ارفع المائده.
لقد ظفر القبح بالجمال، فماذا يفعل؟:
كان يلمح سيل الدماءْ
يتدفّق بحراً، محيطاً من الحمرة القانيهْ
كان يرى اليابسهْ
تتقلّص، يُغرقها مطر بربريْ
ـ نرقص مثل شبح
ـ نرقص مثل جثتين».

لقد تحوّل الرقص إلى شقاء، وتحوّل العاشقان إلى جثتين، فما فائدة الرقص إذا؟
«لنسترح».

لا ندب، ولا بكاء، ولا ميوعة عاطفية، بل تصوير موضوعي يكسر حدة الانفعال، ويوهم بالحياد. وهذا تطور عميق في طبيعة الرؤيا الشعرية جدير بالتسجيل والنصّ عليه. وفي «حوار أثناء الاستراحة» يعلو صوت العقل، وتشيع روح المقايسة والتعليل، وتظهر القدرة على بناء المقولات. ويؤثر هذا كله في لغة القصيدة، فتجنح إلى التقشف البلاغي.

تلاحظ الحبيبة أن حبيبها قد تغيّر، شاب وجهه وصوته، فتسأله:

- «وجهك شابْ».

- شيّبه زوّار الفجر، ووقع الأحذية الصمِّ،

على عتبات الأبوابْ

والأصوات المندفعهْ

من حنجرة الصاروخ، وصفارات الإنذار

....

شيّبه الموت المجانيْ

موت العشب، وموت الأطفال، وموت

الطياراتْ

- «صوتك شابْ».

- شيّبه خوف عبور صراط الألقاب.

لقد شيبته الحروب الغاشمة، وأجهزة الحكم الاستخباراتية، وكيفية مخاطبة أصحاب الألقاب! واشترك في تعذيبه الخارج والداخل، الاستعمار والسلطة العربية المتحصّنة بأجهزة الأمن، وسطوة الألقاب.

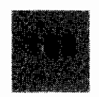
ويسيطر تيار الوعي، والسرد التصويري، والحوار المقتضب على هذه الاستراحة. فلا تكاد الحبيبة تدعوه إلى شرب كأس حتى يمتقع لونه، ويوشك الشرر أن يتطاير من عينيه:

- «اشرب ملحاً ودماً».

- ماذا؟

- ملحاً، ودماً.

ويسترسل في استحضار جرائم العصر. وتبرز صور المناضلين من أمريكا اللاتينية، ولاسيما صورة المناضل الكبير «بابلو نيرودا»:

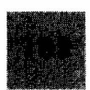


ـ أشرب ملحاً ودماً،
وعصير قنابلَ.
أشرب موتك يا نيرودا.
ـ تعرفه؟
ـ رأيته، أذكرُ، يحمل مدريدَ. وكانت وردةً
حمراء، شكّها في قلبه. وسار باتجاه هانوي،
وكانت وردة حمراء. شكّها في قلبه،
وعادْ.
ـ هل مرّ عبر هذه البلادْ؟
ـ لمحته قطعة برقٍ عابرٍ،
توهّجتْ، ورقدتْ على سرير وطني.
وانطفأتْ.
ـ لماذا؟
ـ لم يلقَ في السرير وردة حمراءَ،
وردة يشكّها في قلبه،
فطار حيث الورد يحمرّ، هناك،
في تشيلي....

لقد تغيّر مفهوم «البطولة»، وما يتعلّق بها تغيرًا ضخما. تلاشى شاهين وتحوّلاته في صورة البطل الإيجابي الذي يؤمن بوحدة النضال العالمي على اختلاف الجنس والمكان، والذي يعرف أن للنضال شروطه الموضوعية. ولذا توهّج هذا الرمز النضالي «نيرودا» في سماء الوطن العربي ثم غاب لأن الشروط الموضوعية للثورة لم تكن قد نضجت أو استُكمِلت في هذا الوطن.

وتغيّر مفهوم «الموت» كما تغيّر مفهوم «البطولة»:

ـ ولماذا مات؟
ـ ليعلمنا كيف يكون الموت المجدي.
(يذكر شيئاً عن الموت في أرضه:
كان موتاً جديداً
حين أوشك يجدي
اشتروه،
وباعوه للأوسمه)



لم يمت «نيرودا» عبثا، بل مات موتا جميلا، موتا مجديا، موتا يعلّم الناس؛ ويلهمهم روح المقاومة. ويتذكر الشاعر أن الموت في وطنه كان قد اتخذ مسارا جديدا، وأوشك أن يكون مجديا، لكن السلطة حوّلته عن صراطه القويم، فاشترته، وباعته لجنرالاتها. حتى الموت زيفوه! زيّفوا الثورة، وزيّفوا الحياة، وزيّفوا الموت أيضا! إنها أمة مغشوشة في زمن مغشوش:

(تتسلّق أوسمة الجنرالاتْ
سلم خارطة الدنيا
تنحسر الأنهار الفضيّة، والشعراءُ
وأشرطة العشب الخضراءْ.
....
تنسدّ البوّابات السبعُ سوى لبطاقات
الدولارْ
يدخل أهل الكوكب في دين الدولارْ
أفواجاً،
أفواجاً،
أفواجاً،
يخرج أهل الكوكب من دين الفقراءْ
أفواجاً،
أفواجاً،
أفواجاً،).
- «ويموت الفقراءْ».

ألا تليق هذه الرؤيا بنبوّة الشعراء؟ إنها تخترق أسداف الغيب، وتكشف عمّا يخبّئ هذا الطائر الخرافي تحت جناحيه. ويتسع فضاء الرؤيا، فيشمل العالم كله.

إن شمولية الرؤيا وعمقها هما اللذان يميّزان هذه المرحلة من رحلة محمد عمران الشعرية. لم تعد أحلام هذا الشاعر راغبة في تغييب الواقع الموضوعي، ولم يعد وعيه الواقعي راغبا في مخادعة الذات. وليست قتامة الرؤيا وقسوتها سوى نتيجة موضوعية لاجتماع أحلامه ووعيه.

عالم تسيطر عليه الدمامة والقبح، ويخلو من الجمال. هذا هو مستقبل البشرية إذا خلت من الموت المجدي. طغيان استعماري غاشم سيقضي على الثقافات الوطنية، ويطبع العالم كله بطوابعه إذا خلا العالم من روح المقاومة النبيلة. عالم لا يستطيع القضاء على الفقر، فيقرر القضاء على الفقراء! ألا نسمع في هذه الرؤيا صوت النبيّ النذير؟ ثم أليس هذا التصوير الموضوعي للكوكب وأهله، والحرص على النأي بالذات عن الموضوع من سبل أقوال النبوّة؟ انظر في الأحاديث النبويّة الشريفة تجد فيضا واسعا من هذا الضرب من التصوير. وانظر إلى هذا السياق القرآني الجليل الذي استخدمه الشاعر، وكيف انحرف به عن صراطه إلى النقيض. أمشاج شتى: قرآنية ونبويّة وبرناسيّة واشتراكية ورمزية (شمس الورد الزرقاء) تنصهر، وتتحد في هذا السياق الشعري الواقعي.

لقد استعصى الفرح على الشاعر، ولا بارقة تلوح في فضاء الرؤيا. فما الحل إذن؟:

- تريحكَ كأسٌ من البيرة الباردة؟

- كأس من الدم في الشوارعْ.

الثورة الشعبية هي الحل. إنها السبيل الوحيد لتنقية الواقع من دمامته وقبحه وشروره. الموت المجدي هو وحده طريق الخلاص.

لقد أرهقته المعرفة أيّما إرهاق، فحاولت حبيبته أن تحرره - ولو مؤقتا - من يقظة العقل والروح:

- «معي أقراص للنومْ».

- ما جدوى برميل من خمر،

وزجاجات من أقراص النوم؟».

لقد كانت الخمر «سبيلا إلى الهرب من التفكير في مأساة العيش لدى الألبّاء، وطريقا إلى دفن الأحزان، وتفيؤا لظلال النشوة من هجير الحياة» [٢٧]. ولكنها هنا عاطلة عن الوظيفة، فهي لا تصلح أن تكون مهربا أو ملاذا. لقد استعصى على هذا الشاعر النوم كما استعصى عليه الفرح، ولا تصلح الخمر أن تكون خلاصا. فماذا يفعل؟

وفي «نهاية غير يائسة» يحاول هذا المناضل ـ أو النذير ـ الخروج من أحزانه، فيربط نضاله ونضال أمته بنضال الشعوب التي تخوض معركة «الحرية» ـ بأدق معانيها وأشملها ـ ضد الاستعمار، أو ضد الهمجيّة والبرابرة الجدد ـ على حد تعبيره ـ إنه يبحث عن الحب والسلام والعدل، ويغني للناهض في الحياة، وللغاضبين والعمال والفقراء. رؤيا كونية عميقة مفعمة بالحزن والشوق وسائر المشاعر الإنسانية النبيلة:

سنتقتسم الحزنَ؛
آخذ نصفاً،
وأعطيك نصفاً،
خذي نصفه العربي
إن لي حزني البشريْ
حزن جنس يحقّق أحلامه،
كلَّها،
كلَّها،
ما عدا السلامْ،
ما عدا الحبَّ.
جنسٍ
يواجه خيل البرابرة الجددِ:
القتلَ، والموتَ، والأسلحهْ
قادة الزمن المتوحشِ،
قادة تاريخنا الهمجيْ

ألم تكن حبيبته دائماً رمزاً لحلمه العربي، أو للثورة، أو للوطن؟ لقد لقيها في رقصة قديمة.. «بعد غياب طويل تغيّرت فيه أمور كثيرة، وتغيّرت معها رؤيا الشاعر ومواقفه. ومضى ينشغل بها حيناً، وينشغل عنها أحياناً، ويخالسها النظر فيراها ناضجة بدفء السفرجل كل حين. وإذن لا غرابة في أن يقاسمها الحزن، فيخصّها بنصفه العربي، ويأخذ نصفه الآخر. لقد تعاظمت أحلام هذا الشاعر حتى ضاق رمزه القديم عن استيعابها، فترك لذلك الرمز الحزن أو الحلم العربي، وخصّ نفسه بالحلم ـ أو بالحزن، لا فرق ـ العالمي الإنساني. ولا يلبث أن يكتشف زيف هذه القسمة وخداعها، فأحلامه كلها ـ عربية وغير عربية ـ من معدن كريمٍ واحد:

إن لي حزن تلك المعاملْ
حزنها العربيّ
وأحزانها البشريهْ
لست أقتسم الحزنَ.
يتسع القلبُ،
تتسع الأغنياتُ
له.

لقد امتلأ هذا الشاعر بنور اليقين، فزاده اليقين إيمانا باختياره، وامتدّ الطريق أمامه لاحبا لا يخطئه البصر. لقد مضت تلك الأيام التي كان يعتسف فيها الفلوات، وتشتبه فيها عليه السبل، وصار إلى ما يصير إليه الرائي البصير. وهل عرفت نبيّا يصدع بدعوته، وهو في ريب من صدقها أو صوابها؟ لقد شرع هذا الشاعر المناضل ينشر تعاليمه وأحلامه، ويعلن انحيازه المطلق إلى صفوف المناضلين والعمال والفقراء:

لكي لا تظلَ الشرائع ملك الوحوشْ
لكي تسقط الهمجيَهْ
سأغنيَ مع الغاضبينْ
....
مع الورد ينبت ظفر له،
ومع العشب ينبت نابٌ له،
ومع السنبلهْ
تصير حراباً
مع القنبله
سأمنح قلبي للغاضبينْ
لمن يكسرون خزائن هذا الزمانْ
ويستلمون مفاتيحه اللامعهْ
لمن يفتحون مقاصيره الرائعهْ
ليدخلها الفقراءْ
سأمنح قلبي للأنبياءْ

إنها الكلمة المقاتلة ـ الكلمة الرصاصة أو الكلمة القنبلة ـ التي بشرّ بها الفكر الاشتراكي، وتلقّفها الثوريون العرب، وساعدهم على ذلك تراثهم الشعري الذي لم يتنكّر يوما لرسالته أو وظيفته قطّ.

إن هؤلاء الغاضبين هم أنبياء الزمن الجديد، لا فرق بين أحدهم والآخر، مهما اختلفت الأجناس والأصقاع. وإن شريعة الغاب هي شريعة الاستعمار مهما اختلفت ألوانه وأسماؤه. وإن الصراع بين الطرفين صراع نبيل لأنه صراع وجود وكينونة.

أرأيت كيف تجتمع الرؤى وتتضافر؟ لقد ظلّ هذا الشاعر يمجّد الحياة، ويباركها، ويبشّر بمجدها كما كان سابقا، ولكنه عمّق ـ في هذه القصيدة ـ رؤياه السابقة، ووسّع فضاءها الإنساني، وأضاف إليها بعدا إنسانيا وبعدا اجتماعيا، فحرّر هذه الحياة من البكاء، والحروب الظالمة، والحزن العقيم. وملأها بالأحزان الخلاّقة الخصبة، وبالعدل، والغناء، لتغدو حياة تليق بأولئك الجديرين بالإنسانية حقا.

وفي قصيدة «حقائب حزن بين درسدن ودمشق» [٢٨] تتعزّز نبرة اليقين التي ملأت أرجاء القصيدة السابقة، وتتعاظم المعرفة، ويترسخ إيمان الشاعر باختياره. وتتجلّى رؤياه في نطاق وجداني رمزي خليق بأن يمنح التجربة رهافة وعمقا.

ويعبّر المصاحب النّصيّ عن موقف الشّاعر أو رؤيا القصيدة (الذي يخسر يقاوم. وكيف يصمت من عرف قضيته؟ بريخت). إن القضية (الحلم) هي مركز الدائرة، وحول هذا المركز تدور المعرفة والمقاومة والخسارة والحديث. ولقد آمن محمد عمران بقضيته (أو حلمه)، وعرف الطريق إليها. وهو يراها رأي العين تعاسره، وتتأبّى عليه، فيوشك أن يخسرها، ولذا يجرّد نفسه للمقاومة الضارية متخذا من الشعر ـ أو الكلمة المقاتلة ـ سلاحا.

تصوّر القصيدة لقاء بين الشاعر و«درسدن» التي تتقمّص صورة الحبيبة:

هاربان، كمهرين،
من أين جئتك؟
كيف التقينا؟!
وكيف اختصرنا مسافة غربتنا في ثوانٍ؟

هذه الأسئلة المتلاحقة التي لا تنتظر جوابا تعبّر عن أشواق إنسانية دافقة، فكأن الشاعر كان ينتظر لقاء هذه الحبيبة منذ زمن. ولا يلبث هذا السياق العاطفي المفعم بالأشواق وروائح الأنثى أن يمتلئ بـ «المعرفة»:

كأن جنونك يعرف وجه جنوني

....

وجهك ليس بعيداً عن الذاكرهْ

عرفتكِ،

أعرف عينيكِ،

أنفكِ،

طعم النهار على شفتيك،

ورائحة الشمس في فمك المتوهّجِ،

أعرف أشياء أخرى...

معرفة تسري في عروقها روح الحنين، فتنطبع بطوابعه. ويتجلّى ذلك في عدم الرضا بالمعرفة الكلية، ومجاوزتها، إلى الجزيئات، فهو يتفقّدها عضوا عضوا. كما يتجلّى في عدم الرضا بمعرفة البصر وحده، فهو يذوقها ويشمّها ويلمسها. إنه يريد أن يشبع حواسّه جميعا كعاشقٍ يلتقي حبيبته بعد غياب طويل.

ولا يعتّم هذا اللقاء أن يوقظ في قلبه وردة الحلم، فإذا مضى في الحديث عنها هزّه الواقع هزّا عنيفا، وردّه إليه من حلمه. لقد أيقظت «درسدن» الحسناء أحلامه، فشرع يتحدث عن دمشق:

(ها دمشق تعرّت، تبدّل أثوابها الداخليةَ،

تنفض عن مقلتيها النعاسَ، تسرّح

شعراً تشعّث في النوم. ها وجهها

يرتدي الشفق القرمزيَّ

قبلة من دمشق إليكِ).

ولكن دمشق التي يصوّرها في المقطع السابق هي دمشق /الحلم لا دمشق الواقع. والمسافة بين الحلم والواقع شاسعة. إنها المسافة بين النقيضين. لاتزال دمشق الواقع تغطّ في كتاب النعاس، وتمضغ أيامها في المقاهي والتكايا والموائد والنراجيل والجنس والعطور والحلال والحرام و.... لكأنها خارج حركة التاريخ:

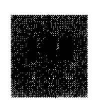
(هذي دمشق، هنا، في كتاب النعاسْ)
هنا فهرس النوم.
أقرأ:
....
وأقرأ:
فصل النراجيلِ،
باب المقاهي، الموائدِ
باب التكايا
وأقرأ:
فصل البغايا
وأقرأ:
فصل اجترار النهار العتيقِ.

ألا يبعث هذا الواقع الدميم الحزن في أرجاء النفس؟ أليس الحزن هو الوجه الآخر للحلم؟!

معي في حقيبة قلبي دفاتر حزنٍ،
سأقرأها.
حدّثيني عن الحزن عندكِ.
حزنيَ سِفرٌ تطول قراءتهُ
....
ومن أين أبدأ؟
لا، لا،
يجيء البكاءُ،
وما جئت أبكي.

لقد مضى زمن البكاء. مضى زمن الانفعالات العاطفية الحادّة. مضى زمن الهروب من الواقع، وجاء زمن مواجهته مهما تكن عيوبه ونواقصه:

هنا وطن راكع في جبيني
فكيف أضب حقائب قلبي عليه؟!
سأرجعُ،



ألقاه في سلّم الطائرهْ

يعانقني

ونعاود رحلاتنا في دمشقَ

....

الوطن هو قدره، ليس ثمة مفرّ منه، فليرجع إليه حاملا معه ذكرى هذا اللقاء الحميم. ولكن الحزن يطارده ـ هل ثمة ثوري في العالم لم يذق هذا الرغيف؟ ـ:

لماذا يطاردني الحزن

....

لا تسأليني عن الحزن في وطني.

حدّثيني

عن الحزن عندكِ

ثمة فرق شاسع بين حزنها وحزنه. لقد نهضت من أحزانها عبر الخرائب والحرائق والخوف والتضحيات، فكأنها طائر الفينيق ينبعث من رماده:

هو الخوف يلبس وجهكِ.

أعرفُ.

هذي

بقايا الحريقِ،

بقايا الدخانِ،

بقايا القنابلِ،

أعرفُ

لم تخلعي ثوب خوفكِ،

لكن وجهك ينهضُ

ينهضُ

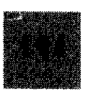
ينهضُ

عبر الخرائب،

عبر الحرائق،

عبر الدخانْ

....



الأحلام، والحزن، والمعرفة ذخيرة هذا النبيّ الجديد. لقد صفّق طائر المجهول بجناحيه وطار إلى دنيا أخرى، فلم يبق في دنيا الشاعر شيء لا يعرفه.

أما الشاعر فقد أوشكت أحزانه أن تخنقه لولا جمرة الرفض المتوهّجة بين جوانحه. ولا تنبعث هذه الأحزان من شؤون شخصية ضيّقة، بل تتدفق من فجاج الهمّ العام. إنها أحزان الوطن وقضاياه:

إذن، سأحدثَ عن وطني.
ليس لي وطنٌ،
لي ضريح من الرملِ،
أفتحه كل يومٍ،
وتغلقه الريحُ
أخرج مختنقاً بالغبارْ
أموت بطيناً،
بطيناً، بطيئاً.
وأرفض موتي.

إنه يرفض موته، ويصرّ على التطهر، ويدرك إدراكا عميقا أن تضحية شعب ما لا تكفي لانتصار الشعوب جميعا. وأنه لا بدّ لكل شعب من أن يدفع قسطا من ضريبة انتصار الشعوب في معركة الحرية:

كيف نهضتِ من الموتِ،
كنتِ ضحيتَهم،
ثم صرتُ الضحيّةَ بعدكِ،
أدفع قسطي من الموتِ

ويعرف هذا الثوري حقائق الحياة الضخمة، ونواميسها الخالدة. يعرف فظاعة الحروب وويلاتها، ولكنه يعرف أيضا أنها شرط جوهري لتحرير الحياة، وتعقيمها من القبح والشرور. وهو يمتح هذه المعرفة من مصدرين هما: الفكر الماركسي، والتراث العربي:

تقولين:
«ترعبني الحربُ».
لكنّ وجهي



تتناثر تحت الشظايا
سأدفع قسطي من الموتِ،
أنقذ وجهي
وداعاً،

لقد كان الشاعر العربي القديم يؤمن بأن الصراع هو جوهر الحياة، وقانونها الأبدي. ويمّم وجهك حيث تشاء في أرجاء شعرنا القديم تجد هذه الحقيقة ساطعة. ثم جاء «المتنبي» فصاغ هذه الحقيقة صياغة تصويرية رائعة:

كلّما أنبت الزمان قناةً ركّب المرء في القناة سنانا

لم يكن محمد عمران يعيد سيرة سلفه العظيم «المتنبي» فحسب، بل كان يعيد أيضا سير أسلافه العظام الآخرين: بريخت ولوركا ونيرودا ومايكوفسكي، وقائمة طويلة من أسماء المناضلين مبدعين كانوا أم مفكرين.

وكتب «محمد عمران» عام ١٩٧٣م قصيدة «قطار في رحلته اليائسة» (٢٩) متخذا من «القطار» رمزا للوطن، ومن «بالرحلة» رمزا للانتقال من واقع تاريخي راهن إلى واقع تاريخي آخر. وليس للشاعر في هذه الرحلة الشاقة من زاد سوى «الحب والحلم والمعرفة». إنه زاد الأنبياء والمصلحين الكبار.

يدخل الشاعر إلى قصيدته من بوّابة «الحلم»، ويخرج منها من بوّابة «الإصرار على الحلم». وبين الدخول والخروج يتأمل الواقع السياسي، ويصوّره تصويرا رمزيا، فيكشف عن قبحه ودمامته، ويتخذ منه موقفا نقديا صارما. ها هوذا مع حبيبته في أول الرحلة:

يضيق بنا الصمتُ،
أفتح عينيك نافذةً،
وأطلُّ،
السماء زجاجيةٌ،
والتراب رمادٌ
أقول، غبار على النافذهْ
وأمسح مرآة عينيك، أغسلها،
وأطلّ،

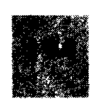
السماءُ بنفسجةٌ،
والحقول عصافير من فضَةِ،
وخوابٍ معتّقةٌ من ترابْ
ترى،
كيف تفتح عيناك كلّ الجنائن آنَ اغتسالهما؟
قيل: تحلمُ،
أحلمُ.
لا يرث الملكوت سوى الحالمينْ.

هذا مدخل جليل يليق بالحالمين: صمت مهيب. ورؤيا غائمة يحجبها غبار لا تلبث أن تصفو كاليقين، فتغدو جديرة بالمصلحين. وحبيبة مخلوقة من ورق الحلم الأخضر. ولغة تمشط شعرها بأمشاط الساحرات. خيال خلّاق موغل في المجاز القصي كأنما هو من مطرٍ وعشبٍ ويمام!

هذه مقصورة الحلم أو مقصورة الحبيبة. لا فرق. ألم تكن الحبيبة دائما رمزا للحلم أو الثورة في شعر هذا الشاعر؟ ليس وهما ولا خداعا، ولكنه حقيقة يراها الشاعر بعينيه الثاقبتين، ويحجبها عن عيون الآخرين «غبار» كثيف. إنه غبار الراهن التاريخي بانكساراته وقمعه وشروره. وهي حقيقة يتحدث عنها الشاعر بنبرة الواثق المطمئن. يسميها الآخرون حلما، وهو يسميها حلما أيضا، ولكنه مؤمن بأن الحالمين وحدهم يرثون ملكوت الأرض.

ويحصّن هذا الشاعر أحلامه بالمحبّة:

كيف جرؤت على الاعترافْ؟
لماذا أحبكِ؟!
أعرف أن المحبة خبز المساكين مثلي ومثلكِ،
أن المحبة زوّادة الفقراءْ
نعاقرها خلسة عن عيون القوانينِ،
والحرس المتسكع عبر الممرِّ،
وفي العرباتْ



ولكن المحبة جريمة تحظرها القوانين، وتعاقب عليها السلطة السياسية. وعلى من يحب أن يحبّ خلسة عن أعين النظام. وهل يخشى النظام أمرا كما يخشى أحلام المناضلين، وتشبّثهم بها، وإخلاصهم لها؟

ويحدّق هذا الحالم المحب في الواقع، فيروعه ما يرى، ولكنه يتماسك، ويصور ما يراه دون أن يخلطه بنفسه موهما بالموضوعية والحياد:

وأعرف أن المحبة ميراثنا المتبقّي
حينما صارت العربات مصارف،
والراكبون صيارفةً،
حين صار القطار قبيلة إرثٍ جديدْ
له حرس، وسياج، وقافلة من عبيدْ
ولديه سجون، وأقبية،
ووسائل قتل حديثهْ
ولديه محاكم.....

لقد صار القطار إرثا للقبيلة. وغدا له حرس، وعبيد، وأقبية وسجون، ومحاكم من كل نوع: طارئة وسريّة ومأجورة، وقوانين قتل وطرائق تعذيب حديثة. وصارت عرباته مصارف، والركاب صيارفة!

لقد غدا الوطن ملكا أو مزرعة للقبيلة، وانتفت العلاقات الإنسانية منه، وغدا مجموعة من المصارف لا تقيم وزنا لأي قيمة في الأرض إلا للربح والخسارة. وأحاط أبناء القبيلة أنفسهم وامتيازاتهم بالقوة الغاشمة البكماء. وظل الوطن أسير بنيته المتخلّفة ماعدا قوانين القتل، وطرائق التعذيب فقد حدّثوها!

ولكن هذين العاشقين يهدّدان النظام، ويشغبان عليه، ويسألان أسئلة تعكّر صفو الأمن!

ـ «لماذا يراقبنا العسس المتسكّع عبرَ
الممرّ
وفي العرباتْ؟»
ـ «لأنا نقول: الحقول فقيرهْ
ونعجب كيف تموت المواسم قبلَ
الحصادْ».

ويتأمل الشاعر الواقع مرة أخرى، فيرى دماء جافّة تستعصي على الغسل والإزالة في كل صوب، دماء تخافها السلطة، ولكنها لا تحسن قراءتها. ويسمع لغطا عاليا. إنهم غارقون في ملذّاتهم يسكرون، ويلعبون، ويعربدون على الناس! فيدرك أن الحلم قصيّ، وأن الرحلة طويلة، فيهتف:

يا أيها القطارُ لا تقف على محطةِ.

يا أيها القطارْ

رحلتنا طويلةٌ

وليلنا بلا قرارْ

إن الواقع مظلم حالك الظلمة (ليل بلا قرار)، وإن الرحلة طويلة والحلم بعيد، فلمَ الوقوف على المحطات؟ إنه تبديد للزمن. ولذا يطلب الشاعر من القطار ألاّ يتوقف عن المسير.

لقد اختفت الشكوى، وغاب الأنين، وانتفى البكاء من السياق، وهيمن عليه الوعي العميق، والصبر على مرارة النضال وطوله، والإصرار على الحلم، والإيمان الوثيق به. ولم يكن هذا كله بسبب تغيّر الواقع الموضوعي، فلم يزل الواقع ليلا متراكم الظلمات، بل كان بسبب نضج الوعي وشموليته.

وبضوء خبز المحبة يستضيء هذان العاشقان، ومنه يستمدان القدرة على القراءة الناجعة، وعلى الحديث، وعلى التأمل العميق في الموت والوطن والذات:

نقدر الآن أن نفتح صرّة ميراثنا المتبقي،

ونأكل.

نقدر أن نقرأ الصحف العاشقهْ

ونقدر أن نتحدث، أن نتأمل كيف يواكبنا الشجرُ

اليابسُ، الوطن اليابسُ، كيف يواكبنا الموتُ.

- «مانحن؟»

- «رقمانِ

في الهامش الثاني

من دفتر الركابْ

نمُحى بإيماءه».



عن أي وطن يتحدث هذا الشاعر؟ بل عن أي نظام سياسي؟ المواطنون فيه درجات شتى لا درجة واحدة: بعضهم في متن دفتر الركاب، وكثيرون في الهامش الأول، وأكثر منهم في الهامش الثاني، والأكثر في الهوامش الأخرى! وحياة الإنسان المخلص فيه رهن إيماءة من السلطة لا أكثر!

ومن جديد يتأمل الشاعر الواقع فيرى «الجوع» واقفا في كل مكان يستعصي على الصلب كما استعصت الدماء من قبلُ على الغسل. ويحلم بالثورة الناهضة من خرائب الوطن:

(........ من يعرف كيف

تنهض الكتابة المشطوبة، الهوامش البيضاءُ؟

.... كيف الجوع ينفض الصليبَ؟ من

يعرف كيف تبدأ الشرارة الأولى...وتشعل

القطار؟. الحالمون وحدهم يرونها)

لقد أفلت مرحلة البطولة الفردية، وعلت تباشير مرحلة البطولة الجماعية منذ زمن. وها هي ذي تكاد تملأ عين الشمس: بطولة الكتابة المشطوبة، والهوامش البيضاء، والجياع. وليس يرى أحد هذه البطولة إلا الحالمون!

ولا يلبث الشاعر أن يرتاب في قدرة هؤلاء المهمّشين والجياع على الثورة في الوقت الراهن، لا لنقص في أهليتهم، بل لكثرة الأجراء، والمباعين، وكلاب الحراسة:

(ما تفعل الهوامش الملغاةُ، والأرقامُ؟. هذا

دفتر الركاب متخم بقافلات الأجراءِ

وبالمباعينَ.....)

ولذا يهتف من جديد:

يا أيها القطار لا تقفْ

يا أيها القطارْ

رحلتنا طويلةٌ،

وليلنا بلا قرارْ

وتتفاقم هموم الشاعر كلما تفاقمت مشكلات الواقع. وقد بلغ من الحصافة والحذق والمعرفة مبلغا يعصمه من الخداع والزيف والتمويه. في كل محطة ينزل رجال، ويصعد آخرون. تتغيّر الأسماء، والوجوه، والحقائب، ونمرات الأحذية، والضرائب، وقسمات الأغذية، ثم لا شيء آخر.....

يتغير بعض أفراد الحاشية، ويتغير أعوان السلطة. ولكن النهج السياسي ثابت لا يتغيّر. وهذا هو جوهر المشكلة، فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد، على حد تعبير الشاعر الكبير عبد العزيز المقالح.

محطة هنا
محطة هناكْ
وعند كل واحدهْ
تفرّغ ما في عربات الضوء من رجالْ
تملأها بآخرينْ
تغيّر الأسماء، والوجوه، والحقائبْ
ونمرات الأحذيهْ
تغيّر الضرائبْ
وقسمات الأغذيهْ
ذلك كل شيءْ
ذلك ما يتغير في واجهات القطار المضيءْ

المحطات كثيرة، والنهج هو هو، وتغيير الأصوات والألوان والأفكار أهون من قبض الكفّ أو بسطها لدى الانتهازيين وضعاف النفوس؛

(والمحطات كثيرهْ
ينبغي أن نصبغ الوجه بألوان المحطاتِ
الكثيرهْ
ينبغي أن ندهن الأصوات، والأفكار،
والخبزَ،
بألوان المحطّات الكثيره)

ويضيق الشاعر بهذا التأمل، فيسمع صوتا يهيب به وبحبيبته أن يفاجئا أعداءهما في أسرّتهم. إنه صوت الضمير القلق:

اسمعي،
إن صوتاً
يهيب بنا أن نفاجئ أعداءنا في أسرّتهم.
ـ «أنت تعرف أعداءنا؟».
ـ من زمن كنا نعرفهم
كان لهم وجه أزرقْ
كانوا يُدعون، الأعداءْ

لم تكن ثمة مشكلة في الماضي، كانت القسمات واضحة، وكانت الأسماء بعيدة عن الالتباس، فأعداء الوطن والثورة هم أصحاب الوجوه الزرق، والناس يعرفونهم معرفة دقيقة، ويسمّونهم: الأعداء. أما الآن فقد اختلطت الأمور، وتشابهت الملامح، وغدت الأسماء ملتبسة أو مضلّلة. ولكن هذا التبدل الضخم الذي اعترى الناس والأشياء لم يستطع أن يخدع الشاعر كما خدع كثيرين، أو أن يضلّله كما ضلّلهم. إنه مزوّد بـ «المعرفة» الواسعة التي تليق بالأنبياء والحالمين:

الآن تبدّلت الأشياءْ
أعرفهم.
خرجوا من هذي العربات السوداءْ
أعرف منهم
قوماً كانوا معنا،
أكلوا معنا،
شربوا معنا،
جاعوا معنا،
دخلوا قائمة الأعداءْ
أذكرهم، فرداً فردا
أعرفهم، فرداً فردا
وأسمّيهم بالأسماءْ

لقد تفاقمت مشكلة الوطن، فلم تعد سليلة أعداء الماضي المعروفين، بل غدت سليلة رفاق الأمس القريب! أعداء الماضي معروفون لا شبهة في معرفتهم، أما أعداء اليوم فهم مخادعون يتلوّنون كالحرباء. لقد انقلبوا على «الحلم أو الثورة»، وتنكّروا لتاريخهم النضالي، ثم أداروا ظهورهم إليه وخلعوه كما تخلع الأفاعي جلودها، وتتركها في العراء!

ويسخر الشاعر من هؤلاء المخادعين، وثورتهم المزعومة سخرية لاذعة، فلم تزد هذه الثورة على أن استبدلت بالمستبد أو الإقطاعي مستبدّا جديدا أو إقطاعيا جديدا. ومن سخرية القدر أن يكون الطاغية الجديد من ثوار الأمس القريب! لقد انقلب الأمر رأسا على عقب:

مرحى أيتها الثوراتْ
ومزيداً من طلقات المدفعْ
بائسٌ على ظهر حصان، يلهب بسوطه ظهر
بائسٍ
يمشي على قدميه.
....
غيرَ البائسان موضعهما.
ولكن السوط ما يزال يعمل».

ولكن هذا الواقع ـ على سلبيّاته الكثيرة ـ لا يدفع الشاعر إلى اليأس، ولا يوهن من عزيمته، أو ينال من صلابة روحه، وإصراره على «الحلم»:

ـ إذن، فما الجدوى؟
ـ نتابع الرحلة !».

لقد اعتصم الشاعر بوعيه العميق، فتحرر من مشاعر الإحباط والفجيعة والبكاء، وأوقد الحلم في نفسه أشواق اللقاء، فقرر أن يتابع الرحيل!

إنه لا يهن ولا يستسلم. ولا يعرف طعم اليأس، فما يكاد يذوقه حتى يعافه. وها هو ذا في قصيدة «مرفأ الذاكرة الجديدة» [٣٠] يعلن نبوءته، ويرهن مستقبل الإنسان بها:

أحكي عن الذاكرة الجديدهْ،
المطرُ العظيمْ
مستقبل البشرْ
«الحب، لا الملوك
مستقبل البشر».

يفتتح الشاعر هذه القصيدة بعالم من الضوء والألوان والبحار والشجر والرياح والأمطار والسنابل والورد والشعر، عالم سريالي عجيب خلقته عينا حبيبته، أو ريشة من هدب إحداهما:

حين يقال، نخلة الرياح أثمرتْ،
رمانة البحار أزهرتْ،
وازرقّ ورد الضوء،
حين الأرض كلمة خضراءُ،
والسماءْ
تفاحةٌ زرقاءُ،
والهواءْ
قصيدة بيضاءُ،
والأمطار سنبلهْ
حبيبتي
تكون عيناك هما اللّتان مرّتا هناكْ
واحدةً،
أو ريشةٌ من هدبها ارتمت هناكْ
الليل في عينيك قبّرهْ

وحقا عرف الغزل العربي القديم كيمياء الحب القادرة على تغيير الأشياء، وخصائصها الموضوعية، ولكن الشاعر القديم لم يكن يستغرق كل هذا الاستغراق في حلمه، بل كان يكتفي باللمحة الخاطفة كما في قول «المجنون»:

تكاد يدي تندى إذا ما لمستها   وينبت في أطرافها الورق الخضرُ

والشعر القديم عامة ميّال إلى «الإيجاز والتكثيف»، أما الشعر المعاصر فميّال إلى السرد ووصف الجزئيات نظرا إلى تداخل الأجناس الأدبية، وطبيعة العصر، دون أن يعني ذلك خلّو الشعر القديم من هذه الظاهرة.

وعلى نحو ما أحرز محمد عمران تطورا كبيرا على مستوى «الرؤيا» أحرز نظيره على المستويين المعجمي والأسلوبي، فغدت الطبيعة ومفرداتها مكوّنا أساسا من مكوّنات القصيدة، وصارت الألوان جزءا منها بعد أن هجرت على

يدي هذا الشاعر تجريديتها، واكتسبت قيما دلالية شتى. وتطور الأسلوب تطورا ضخما بانزياحاته القصيّة، وصوره العذارى التي تتلاحق كالمطر. ولغة محمد عمران قصيّة حقا، لكنها ليست مبهمة. إنها لغة بكرٌ بهيّة كالضوء، وأنيقة كالفتنة، وبوّاحة كهمس العشاق. لغة يتنفّس فيها الضوء دون أن ينبلج، إنها «غناء» كما سمّاها هو في موطن غير هذا الموطن.

غناء

خرجت قبرةٌ

من فمي،

ومشت في الحقول البعيدهْ،

كانت الأرض ممطره،

والسماوات كانت جديده،

فرّت القبرهْ

في الرؤى الزرقِ

صارت قصيده

إن العلاقة بين الألفاظ، والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة القياسية هما أبرز قضايا الحداثة الشعرية. وقد أحرزت لغة محمد عمران على مستوى هاتين العلاقتين تطورا ضخما ينضاف إلى ما أحرزته على مستوى الوزن والقافية وتوظيف الموروث وغير ذلك من قضايا الحداثة.

ويختتم الشاعر افتتاحية هذه القصيدة مستنجدا بحبيبته، فكأنه أحس عجز اللغة عن التعبير عن رؤياه:

امنحيني لغة الصحو

لسان قبرهْ.

وتتكون القصيدة بعد هذا الافتتاح من أربعة أجزاء سمّاها «حركات» في دلالة صريحة على تأثره بالموسيقا ومصطلحاتها، ورغبته في أن تكون القصيدة في بنائها كالسيمفونية.

يستهل الحركة الأولى بقوله:

أجيء أغنّيكِ،
لليل طعم البهار بصوتي،
وللحزن رائحة البرتقالِ،
وللموت نكهة عشب المطرْ

أشعر هذا أم غناء وموسيقى؟ لكأن حبيبته قد أسعفته فمنحته لغة الصحو، أو لسان قبرّة. هذا هو الحب، وهذا غناؤه. هل أصبح الغناء ملاذا؟ هذا ما يظهر على المستوى التخييلي:

لولا الأغاني تفتح زرق الموانئِ،
كنا اغتربنا
ولولا الأغاني سفائن إنقاذنا،
لغرقنا
ولولا الأغاني بهارٌ
لجعنا، ومتنا.

سياق مضمر من «الفقد» يتراءى خلف هذا السياق المفعم بالغناء والحبور. سياق من فقدٍ كثيف قوامه الغربة، والغرق، والجوع، والموت! ولا يلبث هذا السياق المضمر أن يظهر متحدرا من لجّة السياق الأول ـ سياق الغناء والحبور ـ:

وكنا نغني
لزرقة قوس قزح
وفي قبّة الشمس ماتت عصافيرنا
وفي قبّة الشمس ضاعت خواتيمنا
خسرناك يا قمراً قرمزياً
خسرناك يا ليلُ،
يا حبّ،
يا شمسُ،

كان الشاعر يغنّي لأحلامه البديعة (زرقة قوس قزح)، وفجأة في لحظة الغناء نفسها تغيّر كل شيء.

حلّ الموت والضياع والخسارة محلّ الغناء والأحلام!كان الواقع أقوى من الحلم، فألحق به الهزيمة، وأورثت الهزيمة الشاعر كآبة عميقة طاغية حاول جاهدا أن يدرأها عن نفسه دونما جدوى:

اشترينا
نبيذاً، وتبغاً، وحباً ينوّمنا،
وحشيشاً
وقلنا: قتلنا الكآبةَ.
لم ندر أنا خسرنا
وأن الكآبة طير يعشّش في الخمر،
أن الكآبة تين من الهند،
لبلابة
في الدماء تعرّشُ،
تلتفّ في القلبِ،
هرٌ
بأرواحه العشر يحيا.

ما هذه الكآبة التي لا تقوى صورة على مضارعتها ' فإذا نحن أمام تيار متدفّق من الصور الغريبة المتباعدة تتضافر وتتكامل للنهوض بعبء التعبير عنها؟!

وصورة الطير، وصورة الهرّ على غرابتهما وتباعدهما في هذا السياق صورتان موغلتان في القدم، وكلتاهما محمّلة بنذر الشرّ. وإذا كانت صورة الهرّ تحيل على فكرة «الزمان» الذي يكرّ على ما أصلح فيفسده على نحو ما هو شائع في الشعر القديم، وعلى ما هو موجود في شعر أحمد شوقي [٣١]، فإن صورة الطير تحيل على فكرة «الدهر»، وعلى «الحروب» على نحو ما هو شائع معروف في الشعر الجاهلي. وليس تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيدا عن الشر المستطير [٣٢].

وإذن هذه الكآبة مرتبطة بالزمان وشروره، وانقلابه على بنيه. وليس الزمان هنا مفهوما تجريديا، بل هو الزمن التاريخي الذي عاشه محمد عمران. فهل كان هذا الشاعر يسترجع الماضي، فيرى رفاق الأمس ينقلبون على الحلم - أو على الثورة - فتتملّكه كآبة عميقة؟ إنهم صورة من الزمان نفسه:

ربما تحسن الصنيع لياليه ولكن تكدّر الإحسانا

أو من الدهر: **والدهر ما أصلح يوماً أفسدا**

يصلحه اليوم ويفسدُهْ غدا

لقد لاذ محمد عمران بالنبيذ والتبغ والحبوب المنوّمة، فكان لُواذه عاقرا لا يحمي، ولا ينقذ، ولا ينسي. وليس هذا الشعور بالفقد، وما نجم عنه من الكآبة غريبا على هذا الشاعر. بل إن النقيض هو الغريب. وانظر أنّى شئت في شعره تجد أحاسيس الفقد تسري في عروقه، وتَرَ أمارات الحزن تملأ شعابه. إنه شاعر الحزن بامتياز ـ على حدّ قوله ـ و«ثمة حالة من الفقد، من خوف الفقد، ثمة نقص ما، خلل ما، عطب ما... شيء غامض ومثير يجعل الحياة غير قابلة للفرح، ربما هو جمال العالم، وخوف فقدان هذا الجمال! هل أقول: الموت، إذن؟!» [٣٣] لم يبق أمامه من ملاذ سوى الحب، ولم يبق للشعر باب سوى الحب. ولم يستطع هذا الشاعر أن يذعن للواقع، أو يتنكّر له. ولم يستطع أن يحقّق الحلم، أو أن يتوب عنه. فظل مشدودا بين واقع يصرّ على تغييره فيعاصيه، وحلم يصرّ على تحقيقه فيعاسره. ومن هذا الوقف ينبعث الحزن والكآبة.

ولا تزيد الحركة الأولى من هذه القصيدة على أن تكون مركبة من هذين النقيضين، يظهر أحدهما فيتوارى الآخر، فكأننا بين طيٍّ ونشر، أو بين تجلّ وخفاء. فكلما طلب من حبيبته أن تغمض عينيها قليلا أزهرت الكآبة في نفسه، ونهض فيها مشهد مروّع للانهيارات الوطنية والاجتماعية والإنسانية:

أزهرت الكآبهْ

اطويهما قليلاً

عينيك

هذا ريشها على فمي سحابهْ

أهِ من المطرْ

يساقط التاريخ في حباَتهِ

كما حجرْ

....

آهٍ من المطر
أشعار لوركا غرقت،
لوحات بيكاسو،
و«أونا» انتحرت
في السيلِ.
«إلزا» عميت
تكسّرت مرآتها في وجهها

لقد «أزهرت» الكآبة، ثم تحولت إلى «طائر» ـ هذا ريشها ـ، وتحول الريش إلى «سحابة»، ولكنها سحابة غريبة ـ على فم الشاعر لا في الجو ـ، وهي ـ على غرابتها ـ سحابة ماطرة، فقد تدفّق منها المطر غزيرا حتى استحال سيلا يجرف التاريخ، وأشعار المناضلين ولوحاتهم، ويعمي العشاق و.... و......

فيضٌ من الصور الشعرية الغريبة الجامحة القصيّة، فكأن جواد الشعر لا ينفكّ ينفض رأسه حدّة ونشاطا. وما أكثر ما تساءلت وأنا أقرأ هذا الضرب من شعرنا المعاصر: هل لا تزال البلاغة العربية صالحة ـ ولو بعض الصلاح ـ للنظر في هذا الشعر؟

ولكن الشاعر ـ على الرغم من فداحة هذه الكآبة ـ لا يقنط، ولا يستسلم، بل يزداد إصرارا على حلمه، ويزداد إيمانا به:

«لكنها
ليست النهايهْ،
أقسم،
هذي ليست النهايهْ

وتشرق وردة الحلم في نفسه، ويغمره عقيق الشمس القادمة، فيطلب من حبيبته أن تشرع عينيها ليغني مجد الوطن الآتي:

الشمس التي أراها
في قرمز الحلم،
تجيء مثل نحلةٍ،
شمس العصافيرِ

....

الشمس التي أراها

في وطن الحلم،

ولا أراها

من أجلها

أشرعيهما

عينيكِ

كي أغنّي.

لقد استعار الشاعر في افتتاحه القصيدة «لغة الصحو أو لسان قبرّة»، وقد شرعت هذه القبّرة بالغناء في «الحركة الأولى»، ولكنه كان غناء كئيبا تملؤه الأشجان. وها هو ذا يتحول في «الحركة الثانية» إلى غناء يختلط فيه الشجن بالغبطة:

تذكرينَ

الضوء كان خافتاً.

يداك في يديَ كانتا

حمامتين،

تغريان بالرحيل

العشب في عينيك كان سفراً.

وعارياً كان فمي

وعدت أن أغنّي

عينيكِ

هل يليق بفم الشاعر أن يظلّ عارياً في حضرة الحب والحلم؟!

كانت غبطة غبيّة ترفّ في دمي.

الحبُ؟

أهذا زمن الشرانقِ،

الحريرِ؟.

«الحب مشنقةٌ»

قلتِ.
وكان الحبل في عينيكِ.
شدّني
الحريرُ؟

إنه يتأرجح بين الشك واليقين. وليس يدري سببا لهذه الغبطة التي ترف في دمه، فيتساءل: أهو الحب؟ أهذا هو الزمن الذي تتحول فيه الشرانق إلى حرير؟. ولكن حبيبته تحذّره «الحب مشنقه». بيد أن هذا التحذير جاء بعد فوات الأوان. لقد شدّه حرير الحب، أو حرير الحلم، ولا سبيل إلى التراجع أو النكوص. إنه اختياره الذي اصطفاه بحسّه العميق، وإرادته الواعية. وعليه أن يدفع ضريبة هذا الاختيار:

ماذا لو كسونا عري هذا الزمن المقرورِ؟
عري يرتمي على دمي
أشمُّهُ،
أراهُ،

هذه هي الضريبة: إصلاح الزمن الفاسد، وستر عريه الفاضح. وتتير حركة الضمائر الموقف، فهذا الواقع الآسن يُرمض الشاعر وحده، فهو - دون مشاركة من أحد - يشمّ نتن هذا العري، ويراه. ولكن إصلاح هذا الواقع / الزمن «قضية جماعيّة» لا يقوى عليها الفرد «لوكسونا ...». وهو يهتدي بعيني الحبيبة (الحلم) اللتين غدتا منبع النور والهداية:

عيناك كانتا
توهج الحبِّ،
الضياءِ،
الليلِ،
كانتا
ناراً على الطورِ

ضوء ينبع من كل صوب: من الهداية والتوهج والنار، ومن السياق القرآني الذي تحيل عليه العبارة الشعرية (نارا على الطور). وتزداد عينا الحبيبة رمزية ومساعفة للشاعر:

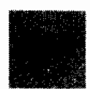
كانتا
عباءة التصوفِ
الوصولِ
كانتا
سجادة الطريقِ،
باب البابِ.
كانتا......

وهو يستظل بهاتين العينين، ويودّ أن يرى تحوّله تحت ضوئهما المنهمر:

أشرعيهما
أودّ أن أرى
تحوُلي.

ويستعرض أشواق هذا التحول، فإذا هو يتخفّف من ماضيه متخذا من الهجرة وسيلة لذلك، فيسقط عنه لونه القديم، واسمه القديم، ويعرى من ثياب الماضي، ويشرع في تأسيس حياة جديدة، وانتماء جديد، وأحلام جديدة:

ـ أودّ أن أسافرْ
في قبّة الزمانْ
أود أن يسقط عني اللَون،
أن التفّ بالمدارِ،
أن أهاجرْ
في مطر الزمانْ
عيناك أشرعيهما
البحار غصن أخضرٌ،
ووردة أنا
زرقاءُ.
أوراق اسمي القديم ترتمي
عطورها،
أعرى.



أشرعيهما
اكتسيت لحم وردة جديدة،
شربت عطر وردةٍ
جديدةٍ
صلاة وردةٍ
جديدةٍ

وفي ضوء هذا التحول يغدو الكون سديما، ويدخل الشاعر في مدار من الزرقة الفاتنة، ويغدو بلا اسم، وفي الوقت نفسه يغدو بوّابة الأسماء!

أشرعيهما
الليل امّحى،
النهارُ
ماتَ، الشمسُ
ماتت، القمرْ
دخلت في مدار برتقالة زرقاءَ،
في تفاحةٍ،
رجعت بذرةً
أولى-
اعتنقت رحم الترابِ،
لا اسم لي
أنا بوّابة الأسماء

ويومئ مدار الزرقة الفاتنة إلى «الغمر»، وطغيان الماء على الأرض. إنها قصة الخلق الأولى، ولذا يعتنق الشاعر رحم التراب، ويغدو بوّابة الأسماء، فكأنه صورة رمزية لآدم عليه السلام.

ولم يبق أمام الشاعر إلا أن يبدأ سفر التكوين مهتديا بعيني حبيبته المشرعتين:

أشرعيهما
المدار ممطرٌ،
رمّانة الفصول أينعت،

صار الزمان حبّةً،
سكنتُها
ارفعي البحار سقفَها،
السماءَ
جدراناً لها،
ارصفيها
بالموت
ادهنيها
بالأرضِ
لوّنيها
بنكهة الشمسِ
......
تعبتُ.

إنه يعيد تخييلا خلق الكون وعناصره، ويعيد تشكيله، ثم يغمره بالحب لعله يغدو قابلا للاحتمال. ولكن التعب لا يلبث أن ينال منه، فيكفّ عمّا هو فيه من أحلام الخلق والتكوين، ويرجع إلى الحديث عن الحياة الإنسانية. وإذا كانت الأحلام مرتبطة بالعينين المشرعتين دائما، فإن الحديث عن هذه الحياة مرتبط بهما مغمضتين دائما:

تعبتُ
أغمضيهما قليلاً
لديّ ما أحكي عن الترابْ

ويجعل الحديث عن الواقع أو الحياة تمجيدا لفكرة الحياة، ونقدا قاسيا للواقع. فالتراب «هذا السيّد المكرّس السيادة» يستحق الغناء والتمجيد، ورغيف التاريخ بعض هذا التراب المجيد:

الرغيفُ،
هذا السيّد المكرّس السياده
لدي ما أغني
لمجدهِ.

ولكن الواقع التاريخي الراهن قبيح دميم، يملؤه الخداع والقتل والدموع، وتفتك به أجهزة المخابرات التي تكمّم الأفواه والقلوب، وتحاسب على الهمس وما دونه، وتعاقب على تخاطب القلوب، وتحضر شاهداً في لحظة الشهوة! إنه زمن الصيد والصيادين، فطوبى لمن يجيء بعد انقضائه!

اغمضيهما قليلاً
عينيكِ.
في زماننا المريضِ،
أُعدم الغناءْ.

......

في زمني الأعمى،
الأصمِّ،
الزمن - الصيدِ
الصلاة بندقيهْ
تقتات بالأزهارِ،
بالحمامِ،
بالعصفورة البيضاءِ،
بالأشعارِ
بالزيتونِ،
بالأطفالِ،
بالمدنْ
تقتات بالحضاره

....

في الزمن السريِّ،
تحت الصوت أُذنٌ،
تحت إبط النفسِ،
تحت الهجسِ

....

أذن في الخيط بين القلب والقلبِ،
وفي النطفةِ

حين الجنسُ.
عينٌ
تكتب الإعدامَ.

وصورة الصياد عريقة في الشعر العربي، وفي الوجدان الشعبي. إنها رمز للدهر في خداعه، ومخاتلته، واقتناصه سوانح الفرص. فلا غرابة في أن يصف محمد عمران زماننا هذا بأنه زمن الصيد والصيادين!

ولكن هذا الشاعر يرفض الإذعان والخنوع واليأس، وتعاف نفسه طعم هذه الطرائد، فيطلب من حبيبته أن تشرع عينيها ليلوذ بأحلامه، ويغنيّها:

أشرعيهما
لديّ ما أغنّي
للعشب في عينيكِ،
للطفولة السريّةِ.
الطفولةُ
أخبئها
عن بصر الصيّادِ،
.....
طوبى لمن يجيءُ،
من يولد بعد الصيدِ،
من يرخي جناحيه على النهارِ
.....
طوبى للذي يجيءُ،
.....

ألا تليق هذه «التطويبات» الإنجيلية بشخصية نبيّ، وتشير إليها؟ ثم أليست هذه شهادة على العصر، وعلى الواقع السياسي الذي سلب الناس شفاههم، وصلبهم في شجر الخوف، وعلّقهم دريئة على أغصانه يرميها الرامون من كل صوب؟

وتوشك «الحركة الثالثة» أن تكون صدى للحركة السابقة، أو جوابا للقرار إذا استخدمنا مصطلحات موسيقيّة تجانسا مع تسمية الشاعر لأجزاء قصيدته «حركات». ويهيمن تيار الوعي على هذه الحركة هيمنة مطلقة، فتبدأ بالذكريات التي يحاصرها الخوف والتسكع والحزن والتخلّف والهزائم:

تذكرينَ:

الليل كان شجراً،

وكنا

في وردة الغبطةِ،

في أريجها الضوئيِّ،

كان خوفٌ

من قاطفٍ

حكينا

عن شجر هناك،

عن تفتّحٍ،

حلمنا

......

(هذا وطن الخوف،

التسكع،

الحزنِ،

النعاسِ،

وطن الهزيمة،

......)

قلنا: السفر النجاةُ،

هذي الأرض أعقمتْ.

ويتكرر هذا الموقف، ويزداد قتامة، فيتلاشى الحلم، ويحلّ محلّه اليباس والخوف والسقوط:

تذكرينَ،
الليل كان شجراً تعرّى
والحب كان ورقة أخيرةَ
......
اليباسُ كان،
الأرض كانت دودةً،
والخوف كان علقهْ.
وفجأة سقطنا

وفي لحظة السقوط يكتشف أن لا جدوى من الرحيل، فالعطب عطب داخلي، ولا علاج له إلا بإصلاح الذات:

قرأنا:
«لا مدن هناكَ،
لا بحارٌ
تجليك عن نفسك يا صديقي
يوم تدمرت هنا،
تدمّرتْ
كلُّ مكان آخر
حياتكَ».
ارتعشنا
وفجأة سقطنا.

هذا تحوّل آخر من تحوّلات الرؤيا الشعرية، لم تعد المشكلة منحصرة في كونها مشكلة بطولة فردية مهزومة، أو مشكلة شعب حيل بينه وبين قضاياه وحروبها، أو قضية استعمار خارجي، أو قضية سلطة تأخذ الوطن رهينة، أو قضية الحرية التي يتعيّن على الشعوب جميعا أن تدفع ضريبتها. وليست المشكلة مشكلة مكان. إنها أولا وقبل كل شيء مشكلة الذات. وحين تتعطب الذات الفردية أو الاجتماعية تتعطب الأمكنة جميعا. هكذا قال قسطنطين كفافي في رباعيات الإسكندرية، وهكذا قال محمد عمران، ومنذ زمن بعيد قال سلفه القديم:

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها ولكنّ أخلاق الرجال تضيقُ



إن إصلاح الذات الفردية والاجتماعية شرط جوهري للنهوض بالوطن، ثم تليه شروط أخرى. وليس من علاج للذات المدمّرة الخربة سوى «الحب»:

وبعدها
تفتحت ذاكرة الحبَ،
ارتمت شوارع حزينة فيها،
ارتمت خيامٌ
لاجئةٌ
....
فيها ارتمت عيناكِ.
صار الحب وطناً.
كبرنا.
لدي ما أغنيَ،
في وردة الذاكرة الجديده،
تأمّلي،
يجيئنا الماءُ
العصافيرُ
الترابُ
الجبلُ
الحقول
ترتمي جميعاً
في وطن الذاكرة الجديده

هل نفض هذا الشاعر حقا يديه من غبار الماضي، واغتسل من أحزانه، وصان نفسه بالحب والأحلام، فجنّبها الخراب والدمار؟ سوف نرى.

لقد أسس ذاكرة جديدة، ذاكرة المستقبل لا ذاكرة الماضي. ولهذا نراه في «الحركة الرابعة» يستعرض أشواقه وأحلامه متحررا من قيود الذكرى ومراياها. إنها ذاكرة الأحلام الكبرى، ذاكرة الحب والجمال والغناء:

أحكي عن الذاكرة الجديده:
قبَرة تصلّي
زنابقٌ تعانقُ البياضَ،
عشبٌ
يسلّقُ النهارَ
وردة تغنّي
......

ويستغرق الشاعر في أحلامه، فلا يجد لغة قادرة على التعبير عن هذه الأحلام سوى اللغة القرآنية ببيانها الرفيع، فتختلط أضواء الحلم بأضواء قرآنية خضراء، ويتشرّب الحلم النفس القرآني، ويصدر عنه:

أحكي عن الذاكرة الجديده:
زيتونة يكاد زيتها يضيءُ،
لاتمسَها النارُ،
الجهات أذرع لها،
القلوب حب أخضرٌ
......

ولكن الواقع يلحّ عليه، وينتزعه من أحلامه التي يتدثّر بحريرها، فيحزن، ويتوجّع من الصحو:

... دعيني
في حلم الذاكرة الجديدهْ
أيقظتني.
آهٍ
......
واخجلي!؟
كم تكذب الأحلامُ!
خبئيني
في ضفتي سلامها

إنه إرهاق المعرفة بعيدا عن ضفاف الأحلام. ولكن الأحلام ما تني تراوده، وتغريه بالأشواق، وبالتحرر من شقاء المعرفة، فتتوالى أحلام هذه الذاكرة الجديدة أسرابا في تناصّ قرآني بديع يتحول به السياق إلى سياق مضمم بالنبوءة والبشارة والخشوع واليقين. وتتكرر اللازمة القرآنية «اقرأ، ما أنا بقارئ» عدة مرّات مع تغيّر طفيف جدا.

«وما أنا بقارئ

اقرأ».

قرأت الموت فيهما

حملته بشاره

الموت!

لو أحكي عن الموت الذي

أريدهُ!

الموت على اسم الحب،

لو أقولُ:

الأرض جائعهْ

لكسرة من خبزه،

الأرض التي لم يسقها

نبيذه،

العطش إلى مسرّة الشهادهْ

وليس يخطئ المرء إذا زعم أن هذا الجزء من القصيدة يصحّ أن يسمّى «فصل الرؤيا»، فهو لا يكتفي بالنبوءة والبشارة، ولكنه يحث على تحقيقهما في سياق من اليقين القرآني لا يعروه الشك أو التردد. فإذا استكمل هذا السياق شروطه غدا البهاء معدن كل شيء:

أحكي عن الذاكرة الجديده:

البحر وردة الذكورة،

الرياح وردة الأنوثة،

الغيم رحيق الحب،

والمطرْ

سلافة الرحيق

لقد تهيّأ كل شيء، وبدأ سفر تكوين جديد. ومن ذا الذي يحول بين البحر والرياح، بين الذكورة والأنوثة؟ أليس هذا الغيم رحيق هذا الحب بين الذكر والأنثى؟ ثم أليس هذا المطر سلافة الرحيق؟ ما على الشاعر إذن إلاّ أن يعلن نبوءته، وينشر تعاليمه:

أحكي عن الذاكرة الجديده،

المطرِ العظيمْ

مستقبلُ البشرْ

«الحبّ، لا الملوكْ

مستقبل البشرْ».

هذه بينونة كبرى بين هذا الشاعر والسلطة، وانحياز حاسم إلى البسطاء والكادحين والمهمّشين. هؤلاء هم المطر العظيم، وهم ـ لا الملوك ـ مستقبل البشر. خبزهم رغيف المحبة، وخبز الملوك وحواشيهم رغيف من سحر السلطة ودمامتها.

ويختم الشاعر قصيدته بدعوة البسطاء والجياع ليروا آيات نبوّته:

في فمي سنابل البحرِ،

فلفل النهارِ،

سكّر الشمسِ،

نبيذ الريحِ،

في فمي

ودرب النبوة يوصف ولا يسمّى، إنه درب الآلام والأحلام والرؤى الفيّاضة:

...درب لا يسمّى

قدمي ازرقّتْ

......

برتقال الليل فيَّ،

الكرز الأخضرُ،

زيت الزمن الحلوُ،

النبيذُ

العنب الأحمرُ،

دراق الصلاه

ومن هذه الدرب يعلن «المطر»، أو يعلن مستقبل البشر:

... دربٌ لا يُسمَى

درب من الذاكرة الجديدهْ

من هاهنا

وشفتي

في الريحِ

في عينيكِ.

من ذهولها بنكهة المدار

أعلن المطرْ.

وحقا يلقي السيّاب بظلّه الكثيف على هذه الخاتمة. ويحاول الشاعر التحرر منه عبر تنويعاتٍ كثيرة، بيد أنها لا تقوى على ذلك، فقد ظلّ صوت «السيّاب» قويا في هذه الخاتمة. أو قل: ظل محمد عمران يمزج صوته بصوت السياب ليعلنا معا تحقق الحلم، وانتصار الكادحين في معاركهم:

الشجرُ العتيقُ ينحني

الزمنُ العتيقُ ينحني

تغتسل الأيام والبشرْ

هللو يا....

المطرْ

لقد تقوّضت أركان العالم القديم، وفوق أنقاض ذلك العالم يهطل المطر مؤذنا بولادة كون جديد:

مطر من زبيبْ

مطر الفضة، الذهبْ

مطر القمح والعنبْ

مطر الذاكره

قطرةً، ثم قطرةً

هو ذا يهطل المطرْ

هللو يا...

المطرْ!

ها هو ذا الحلم يتحقّق رويدا رويدا، حلم الذاكرة الجديدة. تبارك الحلم والحالمون.

وتسطع نبوءة هذا الشاعر سطوعا باهرا في مجموعته الخامسة «أنا الذي رأيت». والعنوان نفسه يدل دلالة صريحة على أن شخصية «الشاعر /النبي» قد استكملت تكوينها، فهو الرائي أو البصير. وحين تتعزّز ثقة الذات بنفسها لا تجد أمامها مفرّا من الإفصاح عن مخاوفها ورغباتها وأشواقها وأفكارها. ولذا نجد هذا الشاعر في قصائد هذه المجموعة «نذيرا» عالي الصوت، لكن هذه الصفة لا تطوي في جوفها صفة «البشير»، فلا يلبث هذا النذير أن ينهض من بين الخرائب والأنقاض داعيا إلى عدم اليأس، ومبشّرا بأحلامه وأشواقه القومية والإنسانية. إنها واقعيّة انتقادية قاسية، ولكنها ـ على قسوتها وقتامتها ـ تلوذ بالحلم، وتعتصم بالإرادة، وتهتدي بالرؤيا البصيرة الثاقبة.

تبدأ قصيدة «بغداد» [٣٤] التي كتبها الشاعر عام ١٩٧٨م بهذا المصاحب النصي: «وخرج الخليفة حافيا، يقدّم للغزاة مفاتيح المدينة». ويفارق هذا المصاحب طبيعة الخبر، ويخرج إلى وظيفة بلاغية جديدة هي التحذير والإنذار. ويقوم الشاعر ههنا بدور الرائي النذير. و«بغداد» العباسية رمز لبغداد المعاصرة أولا، ورمز للعواصم العربية ثانيا. والخليفة «المستكفي» رمز لحاكم بغداد المعاصرة أولا ورمز للسلطة العربية ثانيا. أرجو ألا يذهب بنا الظن لحظة إلى أن الرمز مقصور على بغداد المعاصرة وحدها، فمثل هذا الظن لا يعبّر عن حقيقة موقف الشاعر، أو عن «مقولة» القصيدة، بل يعبّر عن رغبتنا في التطهّر دون ضريبةٍ مخادعة لأنفسنا وللآخرين. إن إدانة الآخرين لا تعني تبرئتنا إلا إذا لوينا عنق الحقيقة ويديها؛ وإن قراءة مطمئنة لهذه القصيدة تقصر الرمز على بغداد المعاصرة وحدها هي قراءة يغري بها الواقع التاريخي، وتساعد عليها الرغبات مضمرة كانت أو شبه مضمرة، ولكنها ـ لهذين السببين تحديدا ـ تبدو لي قراءة عاقرا مقصوصة الجناحين. ويكفي أن نتذكر الأحداث التاريخية الضخمة التي شهدها الوطن العربي في تلك الآونة ولاسيما معاهدة كامب ديفيد، وبروز الانقسامات العربية العميقة، وأقنعة التنكر السياسية التي كان يتقنّع بها الساسة، وأمور أخرى، لندرك أن محمد عمران كان يتحدث عن الوطن العربي قاطبة لا عن قطر عربي واحد لا غير.

تفتتح القصيدة بتصوير واقع بغداد السياسي والاجتماعي بلغة مجازية قريبة:

وجهها كوكب ينام
وجهها حجر يتكوّم في ظلّه، وينامْ
والنخيل على جفنها يتلّوى،
ويعتنق الجدب، ثم ينامْ
....
أيها القادمون إليها
في مساءٍ بلا مساءْ
في صباحٍ بلا صباحْ
في الزمان المسمّى الزمان الهلاميّ،
في وقتنا الميّت،
لن تعرفوها

هذا زمن ضاعت ملامحه، وتلاشت حدوده، كما ضاعت ملامح بغداد، وتلاشى حضورها التاريخي المجيد. لقد ولّى الزمن الذهبيّ النبيل، وحلّ محلّه زمن باهت هلامي.

لقد استسلمت بغداد لشرطها التاريخي، فاستغرقت في نوم عميق لا تكاد تفيق منه حتى يغلبها النعاس من جديد، فهي نائمة مستيقظة تبدّد يومًا بين النراجيل والمباخر، ولذا لا يكاد الشاعر يتحقّق أحيّة هي أم ميّتة؟ أقبّة ما يرى أم تابوت؟ أكفن أم دخان؟

أفاقتْ.
قلت: هيّا
أغمضت أجفانها التعبى،
ونامت....
....
لم أعد أذكرُ:
هل كان السريرْ
قبّةً؟
أم كان

تابوتاً عتيقاً؟
لم أعد أذكرْ:
هل كان الغطاءْ
كفناً؟
أم كانَ
ثوباً من دخانٍ

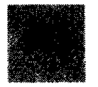
ويحاول أن يوقظها، فينتهي إليه صوت يحذّره: أنت غريب لا يعرف حقيقة هذه المدينة التي يمضغها النعاس أو تمضغه:

وقيل لي: «عد يا غريبُ! هذه
مدينة تبتلع الأيام في رقادها
.........»
«عد يا غريبُ، هذه
مدينة النعاس. هذه
متكأ الخليفة».

أليست الغربة قرينة الأنبياء، وإحدى أمارات النبّوة كما قلت مرارا؟

ويحاول هذا الغريب اكتشاف حقيقة هذه المدينة مستضيئا «بنجمة» يتيمة - والنجوم في كثير من شعرنا القديم رموز هداية ورشاد -. فتخلع بغداد نقابها، وتسفر كاشفة عن واقعها وحقيقتها في مجموعة من المقاطع يسميها الشاعر (قهقهة تضيء، إضاءات، مائدة). وتتضافر هذه المقاطع لترسم صورا للخليفة الغارق في ملذّاته وبذخه وترفه، وصورا لبغداد وأهلها:

قهقهة تضيءُ:
ها هو الخليفهْ
متّشحاً بالخمر والنساء
يرقص فوق بطنها
إضاءةٌ:
قصر من الذهبْ
توهجت جدرانه



قاعاتهُ

انخطفتُ

مائده:

لحم بغداد في صحون من الذهبْ

دم بغداد في كؤوس من الذهبْ

ريش بغداد جبّة للخليفه

والجواري عرايا

يتلألأن في مرايا الخليفه

إضاءةٌ:

خمّارةٌ،

عودٌ،

وطنبورٌ،

وشاعر متعتع بالسكر،

عصبة تصعلكوا

«هات أبا نواسْ»

أنشد في نعاسْ

«عاج الشقيّ على أرض يموت بها

وعجت أسأل في الحانات عن بلدي»

لقد غدت بغداد منذورة للخليفة وحده ـ هل بغداد وحدها؟ ـ، وانزوى شعبها في ركن مهمل قد حيل بينه وبين حركة التاريخ، فانكفأ على نفسه في خمّارة يبدّد أيامه بين العود والخمرة والطنبور، ويشكو ضميرها أو شاعرها المتعب مما آلت إليه الأمور والأحوال! هل حيل بين شعب بغداد وحده وبين حركة التاريخ؟

هذه هي بغداد، وهؤلاء هم أهلها، فهم بين هارب منها يبحث عن أرضٍ يموت فيها، ومقيم تصعلك يقتات ذكرى الوطن، ويبحث عنه في الخمّارات!

إن هذا الواقع السياسي الاجتماعي لا يرشّح إلاّ لأمرٍ واحدٍ هو السقوط المحتوم. ولذا تأتي الإضاءة الأخيرة لترسم صورة لهذا السقوط الذي تملأ نذره الأفق:

إضاءةٌ

تاج وصولجانْ

والعرش في أصابع الزمانْ

- «مولاي، أسقطت الثغورْ»

- «بغداد تكفيني».

- «وإذا هوت بغدادْ؟»

- «التاج يكفيني».

- «مولاي،

لا تاجَ بلا بغدادَ،

لا بغداد دون ثغورها».

- «يبقى اللجوءْ».

(اللجوءْ

ليس ما يرعبني غير اللجوءْ

........................)

- «مولاي،

عام لجوئنا اقتربنا».

حوار متدافع مقتضب اقتضابا شديدا كأنه يحكي في تدافعه واقتضابه الموقف النفسي المأزوم لشخصيتين يحدق بهما الخطر، وتتعاظم نذره، فليس يحتمل الموقف استفاضة أو تفصيلا، بل هو يقتضي التركيز، والاقتضاب الشديد، والسرعة، واللغة الصريحة المباشرة.

لقد استلهم محمد عمران بغداد العباسية زمن الخليفة المستكفي، وأسقط واقعها يومئذ على بغداد المعاصرة، وعلى العواصم العربية عامة. وتنبّأ بسقوط بغداد المعاصرة أمام زحف الروم والتتار كما سقطت بغداد العباسية تحت جحافل التتار. وعلّة هذا السقوط هو ضيق أفق الخليفة، وانصرافه إلى بذخه وملذّاته الخاصة، وإقصاء الرعية عن قضاياها، وانكفاؤها على نفسها تلوذ بجلودها خوفا، وتمضغ أيامها في انكسار جريح.

ويحلم الشاعر أن بغداد تمرّدت على شروطها التاريخية، ولكنه سرعان ما يكتشف أنه بعيد عن دنيا الواقع:

أقول:

القصب المكسور قامَ،

الريح غنّت فيه، والشمسُ،

استردّت وجهها الأشجارُ،

عينيها،

استردّت صوتها

يسقط الضوء على قامة بغداد الحزينة:

حالماً كنت إذنْ !

لا وجه للأشجارِ

لا صوتَ

ولكنه لا يستسلم، فيبشّر بلغة النار، ويتملّكه الغضب والحنين، فيهتف:

يا رياح الحنين والغضبْ

انشريني عباءةً

فوق بغداد من لهبْ

ويتوهم أنه يسمع ما يشبه المخاض:

أسمع مثل وجع الولادهْ

(بغداد في مخاض)

فلنغنِّ المخاضْ

إنه يريد أن يحقق على مستوى التخيّل ـ حلميا أو شعريا ـ ما عجز عن تحقيقه واقعا، لكن الواقع يشدّ أجنحته من جديد إلى أسواره العالية، فتتكشف حقيقة بغداد البائسة:

يسقط الضوء عليها

يا خجلتي! تكذب العينُ

الفمُ

الأذنُ

ومن جديد يرتفع صوته في غناء يشبه الاستغاثة موقفا وأسلوبا، من حيث تكرار النداء، وتكرار النسق اللغوي، وتكرار الألفاظ، والسؤال الحائر المفتوح:



أغني:

(بغدادُ يا بغدادْ

الحزن منهمرٌ

الرعب منهمرٌ

الموت منهمرٌ

من ينقذ الأحفادْ؟

بغداد يا بغدادْ)

ليس للواقع طراوة اليمّ أو فتنة الأحلام، بل له صلابة الحقيقة القاسية. وها هو ذا محمد عمران يقف أمام هذه الحقيقة وجها لوجه. لا يستطيع أن ينكرها، ولا يقوى على القفز فوقها، فليكن صادقا أمينا، فإن الرائد لا يكذب أهله.

لست ذاك المبشّر بالعشب:

هذي حقول اليباس. السماء تنحّت

عن الأرض. لا وطن للغيوم. التراب تزمّل

بالموت. لست المبشّرَ بالحب. هذي عصور

الجليد.....

لست من يكذبُ

الأهلَ. كيف أسمّي اليباسَ

اخضراراً؟ أسمّي السراب ينابيعَ؟

.................لا أكذبُ

الأهلَ. كيف أسمّي الترمّلَ

عرساً؟

لم يعد المبشّر بالعشب والحب والفرح، بل غدا «نذيرا». والنذير هو الوجه الآخر للبشير. إنهما وجهان لحقيقة واحدة، هي حقيقة «النبوّة». ولذلك تقمّص الشاعر شخصية النبيّ (لست من يكذب الأهلَ / لا أكذب الأهلَ). وقد أثر عن الرسول، صلى الله عليه وسلم، قوله:

«إن الرائد لا يكذب أهله. والله لو كذبت الناس جميعا ما كذبتكم».

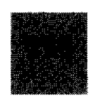
لقد انتصبت سوق المخادعة والرياء في العواصم العربية، وراجت التجارة فيها، وسميّت الأمور بنقائضها، فالترمّل عرس، والسراب ينابيع...حملة تضليل وتزييف للوعي لا تبقي ولا تذر. فماذا يملك هذا النبيّ الجديد سوى التنبيه والإنذار والتبليغ؟

ليس لي غير صوت ينادي
في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي
(نبهّتهم مثل عوالي الرماحْ
إلى الوغى قبل نموم الصباحْ
فوارسٌ نالوا المنى بالقنا...
وصافحوا....)
لكنهم فوارس من خشبِ
....
نبهّتهم ـ فناموا
(متى أرى الزوراء مرتجّةً
يصيح فيها الموتُ)

يضمّن الشاعر قصيدته أبياتا من قصيدة مشهورة للشريف الرضي. ولعل تجانس موقفي الشاعرين قد ساعد على ذلك، فتماهت أبيات الشريف مع نص محمد عمران في سياق مفعم بالتحذير والتنبيه. بيد أن فوارس محمد عمران من خشب لا يزيدهم التنبيه إلاّ غفلة، ولذلك يصرخ كما صرخ سلفه (متى أرى الزوراء مرتجّة...)، ويتساءل:

من يحمل الرجّة يا بغدادْ؟
مَنْ؟
(أغبر المفرق ذو همّةٍ
طوّحه الهمُّ بعيداً فطاحْ)
أراهُ في نومي
ولا أراه

إن محمد عمران يعلم ـ كما علم سلفه ـ أن الذي ينتدبه ليرجّ الزوراء ـ بغداد ـ، ويخلخل سكونها ينبغي أن يكون جليدا بعيد الهمّة يرى في الملذّات ذلا، وفي مقاساة شدائد الحروب عزّا، أو بتعبير «الشريف» الذي نظر فيه إلى تشبيه الحرب بالناقة في شعر الحارث بن عباد، أو شعر زهير بن أبي سلمى:



الراح والراحة ذلّ الفتى والعزّ في شرب ضريب اللقاحْ

فمن ذا الذي يقوى على ذلك كله؟ لا يتفاءل محمد عمران، ولا يتشاءم. ولذلك يقول:

أراه في نومي
ولا أراه

ومن جديد ينبّه ويحذّر ويستغيث. وماذا يملك هذا النذير سوى التبليغ؟

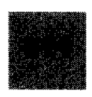
ليس لي غير صوت ينادي
«الحصار سوارْ
ومعصم بلادي»
ليس لي غير صوت ينادي
«قد أقفل السوارْ»

ولكن بغداد لا تلتفت إليه، فهي مشغولة بالحيض والجنابة وما جرى هذا المجرى دون سواه. لقد ضلّت الطريق إلى قضيتّها، ولهت عنها، فاغتربت عن هذه القضيّة أيّما اغتراب!

هذه هي بغداد: الخليفة أسير ملذّاته. والشعب مغترب عن قضيته تضليلا وكرها وغفلة. والمثقّفون أفواههم مختومة بالخمر (إما لأن الخمر هي الملاذ، وإمّا لأن السلطة اشترتهم، وإمّا للأمرين جميعا). والعملاء والجواسيس في قمة هرم السلطة. فما العمل؟:

البرمكيّ بها
جسرٌ إلى الرومِ
ورعية عُصرتْ
دنّاً من القهر
وأبو نواسٍ فمٌ
ختموهُ بالخمرِ

أين تكمن المشكلة؟ إنها في العطب الداخلي، في الخراب الذي أصاب السلطة والمثقفين وجماهير الشعب، واستشرى كالوباء. إن هذا الخراب هو الذي يدمّر الشعور بالمواطنة والوطن، ويخلق مناخا من العجز والانقسام، ويهيّئ الفرصة المناسبة للتدخل الاستعماري الخارجي. ولذا لا يكفّ محمد عمران عن التنبيه والتحذير والتبليغ كأنه يودّ أن يُصمّ الآذان فلا تسمع أمرا إلا تبليغه:



ليس لي غير صوت ينادي
«احذروا غارة قريبه
يزحف الروم فيها
من أمام ومن وراءْ
يزحف الروم والتتر
قبلَ قبلَ ارتداد البصرْ
احذروا غارة قريبه
تأكل الأرض والبشر»

إنها رؤيا قاتمة حالكة، ولكنها عميقة وثاقبة. رؤيا تليق بواحدٍ من أنبياء الشعر الكبار. لو أن محمد عمران كتب هذه القصيدة بعد حرب الخليج الثانية عام ١٩٩٠م، أو بعد سقوط بغداد عام ٢٠٠٣م وما سبقه من حصار لما استطاع أن يقول أكثر مما قال!

رؤيا جاءت صادقة كانبلاج الفجر، فكأنها حقا مقبوسة من رؤى الأنبياء، أو موصولة بها بسبب. ولا أرتاب لحظة في أن كثيرين من قرّاء هذه القصيدة سيظنون أنها قصيدة تسجيلية كتبت بعد سقوط بغداد إذا لم يتنبهوا إلى تاريخ كتابتها ونشرها.

لقد نبّه محمد عمران وحذّر وبلّغ، بيد أن ذلك كله ألوت به الصّبا والدّبور، فكان صرخةً في وادٍ مقفرٍ موحش.

ويختتم الشاعر هذه القصيدة بصرخة استغاثة تمتد امتداد النفس، وتتلاشى بتلاشيه، ويضمّن هذه الصرخة المدويّة تقريعا للغافلين عن قضاياهم، ويحمّل الشعب جزءا ضخما من المسؤولية، فيعيد إلى الأذهان نغمة كانت شائعة في شعر عصر النهضة العربية هي نغمة تقريع الشعب، والسخرية منه لتقاعسه عن النضال في سبيل قضاياه. وأرجو أن تلاحظ ما في هذه الصرخة من ضروب التكرار: تكرار الألفاظ، تكرار أسلوب النداء، تكرار النسق اللغوي، تكرار السطر الشعري. وما فيها من المفارقة في السطرين الأولين، وهي مفارقة ساخرة مرّة الطعم، فالموتى بلا حفر، والأحياء في حفر، والنداء موجّه إليهم جميعا، فكأن حيَّهم وميّتهم سِيّان!

ليس لي غير صوت ينادي
«يا أيها الموتى بلا حفرْ
يا أيها الأحياء في حفرْ
بغداد في خطرْ
بغداد في خطر
بغداد في خطر
بغداد في....
بغدادْ.....
بغ.....
بـ.....

إذا جاز أن يُنعَتَ شاعر بأنه مبصرٌ أو راءٍ يرى بقلبه وعقله وحدسه فإن هذا الشاعر هو محمد عمران دون ريب. وإن كنت أخشى شيئا فإنني أخشى ألاّ تكون نبوءة محمد عمران قد اكتملت بل أن تكون قد بدأت!

ويستمرّ هذا الشاعر النبي في دعوته لا يعرف قنوطا، ولكن لهجته تتغيّر من لهجة «النذير» إلى لهجة «البشير» في قصيدة «الدخول بين الوردة والدم»[٣٢]. ويرمز الشاعر للحب بالوردة، وللموت بالدم، ويحاول أن يؤاخي بينهما لينهض الوطن من أحزانه وانكساراته. وهذه المؤاخاة هي شرط التحوّل والتغيير. وهي عسيرة وعزيزة المنال في الواقع التاريخي لأنها مرهونة بتغيير الوعي والمزاج الاجتماعيين. وهي ليست أقل عسرا ومعاصاة على المستوى التخييلي لأنها مرهونة بتحولات شعرية كثيرة عميقة وغامضة أو قصيّة.

وعلى امتداد القصيدة يتقمّص الشاعر شخصية «النبي» الحزين الغريب الباحث عن وطن الحلم، والمبشّر به كأنه يراه رأي العين، بل هو يكّونه ويبنيه بعقله وكلتا يديه على المستوى التخييلي.

وتحرز لغة محمد عمران في هذه القصيدة تطورا جديدا بمجازاتها القصيّة المدهشة، وبعذريتها الفتّانة، وبنبويّتها الجليلة (ملامح من لغات محمد وعيسى وسليمان عليهم السلام)، فكأننا أمام قيامة لغوية وأسلوبية تكافئ قيامة المعنى وتتماهى معها لتكشفا معا عن «حلم» عصيّ يتحقق على المستويين الأسلوبي والتخييلي. إنه شعر الخلق والإبداع لا شعر الذاكرة.

يفتتح الشاعر قصيدته بفيض من الأحزان النابعة من جراح الوطن وآلامه وأوجاعه:

من يعين على الحزن؟
هذا زمان التفرد بالحزن،
كل المسالك مقفلةٌ.
أيها الحب أقرع بابك سبعاً،
وأرجع منخذلاً
.....
أوما الجائعون، تعذّبنا صبوة الخبزِ،
والشهداء، استبيحت دمانا
وتصرخ أنثاي في نومها،
افترستني القنابل
يصرخ طفلي،
الرصاصُ
يهاجر أمني

إن هذا الواقع الكئيب هو الذي أنبت شوك الحزن في قلب الشاعر فاستطال وتعاظم. ولقد رأيناه يصدّر «الدخول الثالث» في قصيدة «شعب بوّان» بكلمة إيلوار «أيام كان الحب يعين على الحياة». ولكن هذا الحب يعاسره ههنا، فيطرق بابه سبعا دون جدوى! لقد ظفر الحزن به، فماذا يفعل؟

يهاجر أمني
فأسكرُ،
أسكرُ
أسكرُ
حتى قرارة حزني

ولكنه لا يتّخذ من الخمر ملاذا يغترب فيه عن الواقع، بل زادا يسعفه في تجوابه باحثا عن الوطن كما يحلم به:

وأستفتح الفجر عُرياناً
يسلمني شارع لأخيه
وأرض لجارتها
وبلاد لحزن بلاد
أسائل: أين طريقي إلى وطن الحلم؟

ولكن البحث عن الأحلام أمر محظور. إنه في نظر «السلطة» بضاعة مهرّبة يعاقب عليها القانون!

يمسك بي الحرس الملكيُّ على كل منعطفٍ
وأساق إلى السجن.
- (أنت تهرِّب حزناً غريباً.
- أهرِّب حزن التحوّل. حزناً
يصادره باعة الموت في وطني،
المخبرون، وكل الذين يخافون
أن تخلع الأرض سادتها، وتنام
على سرر الفقراءْ
- خذوه إلى المقصله).

إن حزن الشاعر من معدن كريم غريب. إنه حزن خصب خلّاق يبشّر بالتحوّل، وبمملكة الفقراء وانتصارهم. ولذا يصادره تجار الموت، والمخبرون، وأصحاب الامتيازات. أو قل: تصادره «السلطة»، وتسوق صاحبه إلى «الإعدام». وتبدو المفارقة قاسية حين نتذكّر أن هذه السلطة تحكم باسم الفقراء والكادحين! وتحكم باسم التحوّل والتغيير أو الثورة!

لا سبيل أمام هذا النبيّ أو المصلح الكبير سوى التبشير والانتظار. كل شيء آخذ في التحوّل، كل شيء يستكمل شروط نضجه واكتماله: السنابل تنتظر القيظ، والحقل ينتظر المطر، وهو يخالس امرأة شعائر العشق. وهو يسمع بكلتا أذنيه صوت الرعد، ويرى بكلتا عينيه وميض البرق، ولكن المطر لا يزال منحبساً. ويبدع محمد عمران حين يعبّر عن حالة الترقب والانتظار على المستوى العاطفي، فتتفتّح الكلمات بين شفتيه ياسمينا وأقحوانا وحنوة وخزامى، وتتوالى الصور الغريبة التي تليق بأحلام الشعراء الكبار:

بين رأسي وبين التدلّي على الحبلِ

فسحة عشق أمارسه خلسةً

(آه، يا امرأة من هديل الغمامات،

يسكنني قمرٌ من زنابق عينيك،

قبّرة من براري شفاهك،

شراب مرايا معشّشة في مواسم صدرك.

من قاع حزني أصيح بعينيك،

رفقاً على وجعي،

وانشرا مدن الحلم فوقَ

مياهي.....

عالم من الصور الموغلة في سرياليتها، لا يكاد المرء يحسن عنه التعبير إلا إذا حاول ـ حاول لاأكثر ـ أن يضارعه بعيدا عن لغة المصطلحات. وليست هذه دعوة إلى نقض علميّة النقد، بل دعوة إلى البحث عن لغة نقدية أشدّ رهافة.

ولا يلبث هذا الشاعر أن ينقع غلّته الظامئة، فتتحول «فسحة العشق» إلى «فسحة حزن»، وتتحول «الخلسة» إلى «مكاشفة»، وتتحول «المرأة» إلى «أنثاي». سلسلة من التحوّلات تلغي المسافة بين الطرفين، وتوحدّهما أو تكاد: حبل المشنقة يغدو صمتا، والحزن يغدو أرجوحة زرقاء تضمّ العاشقين، وهي تصير خاصة به. ولذا تحل المكاشفة أو المسارّة بينهما دون رقيب، ويطلب من حبيبته أن تمنحه حزنا نبويا يليق بقلبه:

بين رأسي وبين التدلّي على الصمتِ

فسحة حزن أكاشف أنثاي فيهِ

(آه، سيدتي امنحيني حزناً

يليق بقلبي

امنحيني قمصانه،

....

وازرقاق سحاباتهِ

طقسه النبوي.

لقد طرق باب الحب يستعين به على الحياة، فانفتح له هذه المرّة على مصراعيه. وكان «الحزن» هو كلمة السرّ بين العاشقين. وها هوذا يعلن نفسه «سيّد الحزن»، ويدلّ به على الآخرين، ثم يوزّعه في البلاد، فيجرثم غفوتها المطمئنة، ويُرمضها، ثم يدعوها بلغة نبويّة واضحة إلى اتباعه:

ها أنا سيّد الحزنِ

....

كيف أوزّع ذرّيتي في البلاد التي

وطئ النوم أجفانها

فأجرثم بالحزن غفوتها المطمئنةَ

......

الحقَ أقولُ:

من لديه فرح رخو ليكسره،

ويتبعني

ومن لديه

مراكبُ مشحونة أمناً ليغرقها،

ويتبعني

ومن لديه

مدائنُ مسكونةٌ وهماً ليحرقها،

ويتبعني

أنا نبيّ الحزنِ

لا نبيّ بعدي

لقد دخل في مدار «النبوة» مبشراً، فشرع يهيئ الناس، ويؤهلهم للدخول في دعوته، وكلما خاتلته البشرى أوغل في اليقين، وأقام شعائره وأماراته:

تلك أنثاي تكتشف الآن أعضاءها

وأنا قادم من حنيني

ومن شبقي

......

أبشرَ بالوقت

......

يا زمان الذكورة، ها جاء وقتك.

تومئ أنثاي: لم يجئ الوقتُ.

لكنما الغيم محتقن، والإشارة

أعرفها

وإذا كان النبي «سليمان» عليه السلام يعرف منطق الطير والنمل، فإن هذا النبي يعرف لغة البرق، ولغة الريح، ولغة السحب، ولغة البحر. وبهذه اللغات جميعا كان يتردد: «هذا هو الوقت»، «مازال وقت».

إنه يود أن يخرج الناس من الظلمات إلى النور، ولذا شرع ينقب جدران الواقع لتنبلج منها آبار الضوء، وتتدفّق.

ـ ماذا تفتح في جدران الوقت؟

ـ الصلواتِ العاشقةَ،

وأفتح آبار الضوء

......

أفتح كوناً من الظلمات المضيئه ْ

ولا يلبث «الوقت» الراهن أو «الواقع» أن يتقوّض تحت ضربات هذا النبي، وتكون قيامة صغرى، ويندمج العاشق والمعشوق، ويكون دم وموت، وكلا العاشقين ينادي صاحبه أن ينجو من الطوفان:

ينكسر الوقت شظايا طائشةً.

تنجرح الصلواتُ،

وتُردم آبار الشمسِ،

....

أنثاي تناديني من أطراف الموتِ:

«انجُ»

«انجي أنتِ»

أناديها من أطراف الدم

....

وتدخل صوتينا نار تبتلع الدم والموت

وتبتلع النهرَ
وتبتلع الليلَ
وتنهش لحم الوقت الميّت
وتغسل فكيها بالبحر النابتِ
بين الريحان الأخضر

لقد بدأ التكّون، بدأ خلق جديد، وكون جديد. سبعة أيام، وسبع ليالٍ استغرق هذا الخلق:

أنثاي تناديني من أعماق الكون المتكَون:
«كن !»
«كوني أنتِ»
أناديها من أعماق التكوين،
ويدخل صوتينا سفرٌ يولدُ
سبعة أيام ملأى بالكلمات،
وسبع ليالٍ ملأى بالحلم
....
هو الغمر، سيدتي، يدخل الزمن ـ الحسنَ
الآن فلنستوِ،
الآن فلنسترحْ

أرأيت كيف يصنع هذا الشاعر أسطورته الخاصة؟ وكيف يجمع عناصرها من كل صوب؟ وكيف يضيف إليها، ويخلقها خلقا جديدا؟ لقد صنع «قيامته» الخاصة، و«سفر تكوينه» الخاص، واستغرق سفر التكوين ـ كما في الديانات السماوية ـ سبعة أيام بلياليها مملوءة بالكلمات. في البدء كانت الكلمة ـ كلمة كن فيكون ـ، وفي البدء كان الماء والغمر.

أضواء دينية شتى منهمرة في النص. وعلى الرغم من الجذور الإسلامية للرقم «٧» فإن تكراره على هذا النحو يوسّع من طيف دلالته، ويلحقه بالحضارات الشرقية القديمة التي يتخذ وضعا سحريا فيها، وبذا يزيد هذا الرقم السياق غموضا أو فتنة غامضة. وبهذا أيضا يوظف هذا الشاعر الأرقام توظيفا فنيّا، ويحمّلها دلالات ثريّة على نحو ما فعل بالألوان.

لقد تمّ سفر التكوين، وانكشف الغمر عن كون جديد. فهل كان هذا الشاعر يهذي أم كان يحقّق على المستوى التخييلي ما عجز عن تحقيقه على المستوى الواقعي؟

«يهذي»

لا أهذي.

صدري منكشف للحلم،

فمي منفتح للقبلاتِ،

ذراعي للغيم العاشقِ،

أدخل مملكتين معاً:

مملكة الموتِ

ومملكة العشقِ

أؤاخي الدم بالوردةِ،

أنسج عائلة من قمصان الورد الدموي

وألبسها للوطن العاري

لم يهذ إذن، بل كان يحلم بمؤاخاة الدم بالوردة، أو الموت بالوطن، فالموت وحده يكسو بثيابه الورديّة جسد الوطن العاري. وقد كثّف محمد عمران ـ في نهاية القصيدة ـ التعبير عن رؤياه تكثيفا بديعا باستعارته إطار الحكاية الشعبية، ولغتها البسيطة، وأسلوبها المتدفّق، ورمزيّتها الوهّاجة:

أغزل من رأسي أغنية تحفظها الأعشاب

«حين أحبَّ الماءْ

بَنَت له أميرة البحارْ

قصراً من المحارْ

فنام تحت الماءْ

يحلم أن تستيقظ الأسرارْ»

فهل يتحقق حلم هذا الشاعر الكبير، وتستيقظ الأسرار قريباً؟!

وليس يعرف محمد عمران التوبة عن الحلم، فهو مسكون به، ومؤرّق بشروط تحقيقه. وأول هذه الشروط «التضحيات» على نحو ما نرى في قصيدة «الولادة من خاصرة الوقت»[٣٦]. وهو يعبّر عن هذا الحلم في

هذه القصيدة تعبيرا عاطفيا رمزيا في سياق غرامي يقوم على الحكاية البسيطة، ومناجاة الذات واستبطانها، والاستغراق في الحلم، وعلى السرد والتصوير.

تبدأ القصيدة بموقف عاطفي تنشأ فيه علاقاتُ مشابهةٍ وائتلافٍ بين عناصر متباعدة جدا، فتكشف عن لهفة عاشق مهجور:

أهبط درجاً أبيض إلى حيث الغرفة في

ضاحية الليل

الجرسُ

طعمُ نبيذ يسيل

البابُ

غبطةُ رمانةٍ تتكسر

يمسكني من قلبي عطر مكتوم الصوت

خمس يمامات تهاجر بيدي إلى الدفء

صور غريبة متلاحقة تشترك فيها مجموعة من الحواس (البصر / السمع / الذوق / اللمس)، فكأن الشاعر يريد أن يشبع حواسّنا جميعا. وهذه وظيفة جليلة من وظائف الشعر. وفي لحظات هذا اللقاء يستغرق العاشق في استعراض صور كثيرة من أحزان الوطن وخيباته ومخاوفه وبكائه، ومن أحلامه وأشواقه، فيكشف هذا الاستغراق عن رمزية الموقف العاطفي، ويشير إليه بإصبعه. وفي ضوء هذا الانكشاف نتبيّن رمزية الليل «الواقع»، ورمزية الدرج الأبيض «طريق الحلم»، ورمزية الحبيبة «الحلم»:

في الشوارع الصاعدة إلى عينيك

(الشوارع مذبوحة المصابيح

....

الملتفَةِ بعباءة وطن تهرأ حريرها

الجارةِ حذاءَ من موت لزج)

استوقفتنني أشجارٌ ليباسٍ حلوقها رنين

«احملنا إلى الماء في بحيرة جسد حبيبتك»

معي

القرى التي أعلق في القلب
الجبال التي تسكن الحنجرة
الأعراسُ
الأعيادُ
سنديانات المقابر
والخيول الخشبية التي تجرّ صهيلها
في غبار طرقٍ ميتة
معي
غابة بكاء دائم الخضرة
أنهار خوف لا تجف
ودورات فصول جوعٍ
أيضاً

من يصدّق أن هذا الحديث ـ وهو بعض حديث هذا العاشق ـ يليق بموقف غرامي حقيقي استجدّ بعد فراق طويل؟! أليس لهذا الحديث طعم القنوط أو يكاد، ومرارة دمع أسرف صاحبه في البكاء؟

وتتوالى عدة مواقف يقوم فيها الراوي بالسرد، والتصوير، واستبطان ذات العاشق أحيانا. وتتخلّل حديث الراوي رؤى وتأملات في واقع الوطن، ومصيره. وتكثر الرموز على امتداد القصيدة. فالواقع (ليل من ثلج، ومقبرة غائبة في الجليد، ويابسة مرعبة). والحلم «امرأة مجهضة، أو زمان هذه المرأة». والحب ـ وربما الجسد ـ «ماء ونار». والولادة «تحقق الحلم». وفي أثناء ذلك كله يعيد الشاعر إنتاج أسطورة الثور الذي يحمل الأرض على قرنيه، فيحوّرها، ويضيف إليها، فتغدو أسطورته الخاصة:

خذيني يا يمامات خمساً صغيرةً
إلى الدفء
بي رعدة ليلٍ من ثلج
تأخذه يدي
يدخل مثل وطنٍ عائد لتوّه من جنازة حرب
وجهه بحر هجرته مياهه فارتد إلى الأعماق

....

بي برودة مقبرة غائبة في الجليد

موتاه صامتين يستلقون في المقبرة الكبرى

....

موتاه في المقبرة الكبرى يموتون،

....

.... موتاه صامتين

يرقدون في المقبرة الكبرى، الجليد

يسترخي على أسمائهم

أعمارهم

أحلامهم

من هؤلاء الموتى الصامتون الذين يموتون في المقبرة الكبرى؟ وما هذه المقبرة؟ لقد تحوّل الوطن في واقع الشاعر إلى مقبرة كبرى، ولجم الخنوع أفواه الناس، فهم يزدردون أحزانهم وقهرهم بصمت عميق. إنهم موتى يموتون في المقبرة الكبرى! وتشبيه الناس تحت الطغيان بالموتى أمر لاكه الشعراء ومضغوه، وحسب المرء أن يذكر رائية بدوي الجبل في حرب ١٩٦٧، وفيها:

نحن موتى وشرٌ ما ابتدع الطغيا نُ موتى على الدروب تسيرُ

ويرى محمد عمران واقع الوطن، وهزيمة الأحلام، فيحاول أن يستنبت أحلامه من جديد، وأن يقيم وطن الحلم فوق أنقاض وطن الواقع:

..... الفصول ثلجٌ،

والزمان امرأة مجهضة يحمل ظلَ موتها،

ويُدخل الدفءَ على رغيفِ جسدٍ له

احمرار كوكبٍ مشتعلِ

(يقول إني كوكب مشتعلٌ

يقول...)

«امنحيني جسداً أدفن مقبرتي

فيه»

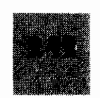
وتنفـتح أمـامـه أبواب الحلم، ولكن الـواقع يبـاغـتـه، ويـوقظه من نـعـاس الأحلام وخمرتها:

يحلم بمحيط جسدٍ يتسع لمراكبه
جميعاً
بحمولة موتٍ كبيرٍ شحن المراكبَ
وحين من يابسةٍ نزل إلى
انفتاح زرقة جسدها
سكنته غبطة طفلٍ أو فراشةٍ
إنما يابِسَتُهُ صرخت به:
«خذ ثيابك»
تقرّى عريه كاملاً،
فخجل،
وصرخ باليابسة:
«ارميها لي».
ارتداها، فخرجت منها أصواتٌ
يعرفها، سمع منها مثل انفجاراتٍ
سمع أشياء أكثر إرعاباً
فازداد خجلاً

كانت أحلامه كبيرة جدا، وحين همّ بتحقيقها ـ حين ترك الواقع «اليابسة» متجها صوب «الحلم» الفتّان أو جسد الحبيبة ـ ردّه الواقع إلى صحوه من سكرة الحلم، فخجل من عريه.وحين ارتدى ثياب الواقع من جديد تكشّفت له عيوب هذا الواقع ومخاوفه!

ومن جديد شرع يطلب من حبيبته ـ أو حلمه ـ الانتصار على الواقع، فانفتحت أمامه أبواب الحلم:

«امنحيني جسداً أدفن يابستي
فيه»
(يحلم بإقيانوس جسد يتسع لمحيطاته
جميعاً



بحزن قارات خمسٍ شحن المحيطات

وأعطى أوامره للريح.

........................).

لا فرق بين هذه الأحلام وأحلام الموقف السابق سوى الوضوح، فهي أوضح من سابقتها. إن رؤيا الشاعر تتعاظم وتدخل في أفق كوني، فهمومه هموم البشرية كلها، وأحزانه أحزان العالم كلّه. ولذلك يصرخ طالبا تحقّق الحلم، فقد طالما أوجعه الجوع والعطش والانتظار:

«انهمر يا مطر جسدها

آتٍ من القيظ، ومعي

حلق الأرض.

....

جوعي لا يحتمل الانتظار».

ولكن جوع هذا الشاعر ـ على ضراوته ـ مغاير لمألوف الجوع في حياة البشر. إنه جوع إلى امرأة بيديها مفاتيح الخصب، والحب، والموت، والمستحيل. إنها امرأة الحلم دون زيادة ولا نقصان:

به جوع كل الرجال إلى امرأةٍ

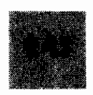
تفتح الخصب

أو تفتح الحب

أو تفتح الموت

أو تفتح المستحيلْ

ويفتح الشاعر ثلاثة من هذه العوالم الأربعة، ويترك عالم المستحيل موصدا لا يقترب منه. وفي عالم الخصب نرى الخبز يجلس على عرش الجوع، والصولجان بيده، يوزّع أوامره للبحار والرياح والسحب والأمطار والتراب فتلبي. و«يقرأ للأرض فاتحة كتاب /الخصب». ويجنح إلى أسلوب شبيه بالأسلوب القرآني في آية المشكاة، فيحقّق للموقف ما يقتضيه من التجانس والوئام:



يومئ للبحر أن يرسل ريحاً
للريح أن تتناسل سحاباً للسحاب
أن يلد مطراً للمطر أن يضاجع
تراباً للتراب أن يحبل وينجب

ويفيض عالم الحب بالرضا والخصب والبهاء، وتكثر فيه الحقول والسنابل والبيادر والحمائم البرّية والعصافير والسنديان والهديل والآفاق البيض......

وفي عالم «الموت» ـ والموت قرين الحب، وصنوه في شعرنا القديم، وفي الشعر العالمي على نحو ما أشرت سابقا ـ يقيم الشاعر موازاة رمزية بين الحبيبين والوطن، وموازاة رمزية أخرى بينهما وبين الكون في رؤيا كونيّة شمولية:

أوقفي موسيقا جسدك
أريد أن أوازن القارات
(كيف يوازن القارات؟
قارة لها وجه طفل يحلم بحلوى
عيد. أخرى لها هيئة غولٍ
مدجّج بالأسلحة.
كيف يوازن جسده؟)

ولا يلبث جسد الحبيبة أن يفقد توازنه أيضا، ويدخل الجميع (العاشقان، والوطن، والكون) سياقا واحدا يكشف عن وحدة المصير بما يعجّ فيه ويزمزم من نذر السقوط والانهيار:

أوقفي جسدك
نكاد نسقط
(أمسكيهما أيتها الغرفة فإنهما يسقطان
أمسكي الغرفة أيتها المدينة فإنها تنهار
أمسك المدينة أيها الوطن فإنها تتداعى
امسكي الوطن أيتها الأرض فإنه يتصدّع
من يمسك الأرض؟)

ولقد كان الحب كفيلا بإمساك الأرض، ومنعها من السقوط لولا أنه حزين مهيض الجناح:

«جسدي قرن مكسورٌ»

«جسدي قرن خاوٍ»

....

لماذا تخذلنا أيها الحب؟

أيها الحبُ

لماذا من جسدينا تسحب أوراق اعتمادك؟

الجسد بيت الحب، فإذا انهار البيت أصبح الحب في العراء تلعب به الأنواء والعواصف، ويعبث به كرّ الجديدين. ولا يلبث الشاعر أن يوّظف أسطورة «الثور» الذي يحمل الأرض على قرنيه، فيزيحها عن أصلها، ويضيف عناصر أسطورية إليها، ويحمّلها عبء التعبير عن رؤياه:

(كان الحب يجيء في هيئة ماءٍ

يسقي جسديهما.

في هيئة شجرة

يتخذان من جذعها سرير مضاجعة.

ومرة جاءهما في هيئة ثور أزرق

جعل من جسديهما قرنين متكافئين

وضع عليهما الأرض التي

تتأرجح

بين يدي سماء مشلولةٍ

فحملاهما

وحدث توازن الأرض).

آمن محمد عمران أن الحب قادر على إعادة التوازن إلى الكون، ولكن الحب يعاصيه، ويتأبّى عليه:

جسدانا قرنان مكسوران

من أحرق الماءَ؟!

....

جسدانا خاويان

من أغرق النار؟

لقد مضى زمن الحب، واحترق الماء الذي كان يسقي جسديهما، وأُغرقت نار الحب، فماذا يفعل؟

في زمن القحط واليباب والعجز عن الفعل لا يملك المرء سوى الأحلام أو الأمانيّ، ولذا يبارك الشاعر ولادة الحب في زمن العقم والجفاف:

السلام للماء يولد من خاصرة اليباب

السلام للولاده

ويدرك أن آلام الولادة قاسية، وأن تحقيق الأحلام يقتضي النذور والتضحيات، فيبارك التضحيات التي تبعث الحياة نضرة في الأرض الموات، وتعيد للكون ألقه وبهاءه:

آه، ما أقسى الولاده

ما أصعب القيامه.

ليكن نزفٌ،

لا بدّ من الدم

لا بد من تمزيق أنسجة

السلام لشهادة الأنسجه

....

الحياة تدب في الحصى

وترقص سلسلة الصليل

وفي غمرة تخيّل القيامة والولادة المثير يهتف:

ليكن جسدانا

قبتين من الماء

أو قبتين من الدم

غيمتين من النار

أو غيمتين من العشقِ

ها،

قيامتنا تبدأ من الحمرة.

إن الحب مرهون بالتضحيات، والقيامة تبدأ من الدم، فليكن جسداهما قبتين من الدم أو غيمتين من النار ليكونا بعدئذ ـ أو ليكون غيرهما ـ قبتين من الماء المولود من خاصرة اليباب، وليؤسّسا مملكة العشق الإنساني المجيد.

إن محمد عمران يرى اختلال الواقع، ويعلم أن إعادته إلى حالة التوازن مطلب قصيّ لا يحقّقه سوى الحب، ولكنّ الحب قصيّ لا تساعد عليه الظروف والأحوال! ولذا نفض من على منكبيه غبار اليأس، وتوضّأ بماء الحلم، وشرع يدعو إلى تقديم القرابين والتضحيات لتغيير هذا الواقع المختل. وكشف بذلك كله عن رؤيا واقعية انتقادية متفائلة كأنها قبس من رؤيا أنبياء الشعر الكبار.

ولا يلبث «اختلال الواقع» أن يتحول في قصيدة «يرسم للفجيعة حدودا، ويقرأ تضاريسها»[٣٧] إلى «فجيعة» تكاد تغرق الوطن في بحار من الدم، وغابات من الحرائق. رؤيا قاتمة سوداء تزيد قتامة على رؤيا القصيدة السابقة، وتمهّد لرؤيا أشدّ قتامة وسوادا. ولست أخطئ إذا زعمت أن هذه القصيدة تمهيد للقصيدة التي تليها «أنا الذي رأيت». قصيدة يتلاشى فيها الحب بل يغيب منها، وتوصد مدينة الأحلام أبوابها، وعبثا يحاول الشاعر طرق هذه الأبواب، أو استنبات زهرة الأمل، أو فتح أبواب النجاة الموصدة! رؤيا لا كدر فيها، ولكنها ـ على صفائها ـ كئيبة من دون يأس، وقاسية من دون قنوط. وأثرت هذه الرؤيا، وما نجم عنها من التحذير شبه المباشر في لغة القصيدة، فتخلّت عن قسطٍ من ترفها وأناقتها وسردها الشعري الرفيع، ولم توغل في المجاز إيغالا بعيدا.

تتكوّن القصيدة من لحظتين متناوبتين هما: لحظة الاستغراق في تأمل الواقع، ولحظة التعليق على هذا الواقع، أو الحديث عن آثاره وانعكاساته. وتهيمن على اللحظة الأولى رؤى قاتمة تتحوّل أحيانا إلى كوابيس. وتغلب على اللحظة الثانية يقظة عقلية قاسية تقانيها كآبة ورغبة في الرفض، وبقية من ظلال حلم بعيد.

يفتتح الشاعر هذه القصيدة افتتاحا مأساويا تفوح منه رائحة الموت الذي يقرع الأبواب:

يرسم موتها في دفتره
ويعلّق قلبه على البياض

هذا تعليق على الواقع، وتوجّس مستطير منه. إنه يرى فواجعه القادمة رأي العين. يرى حبيبته تموت أمام عينيه، ويرى قلبه معلقا على هامش هذا الموت في بياض الصفحة ذاتها. فيحاول أن يتحقّق مما يراه، ويقفره، فيستغرق في تأمل الواقع:



(.... يهبط الدرج اللولبي إلى ملكوت
الفجيعةِ / عيناه مملكتا خيبةِ/
فمه شاطئ هجرته البحارُ / وفي
رئتيه دفاتره / للفجيعة عينان من
حجر ونحاس /.......
......يضبّ دفاتره / ويعودُ)

ومن كانت عيناه من حجر ونحاس لم يعرف النوم، ولا خالج عينيه النعاس. وإذن فالفجيعة تترصّده، وما عليه سوى أن «يضبّ» دفاتره، ويعود. ولكن من أين يعود؟ ولمَ يحمل دفاتره؟ إنه يعود من استغراقه في التأمل، ويحمل دفاتره ليعلّق فيها على ما رآه:

يرسم موتها في كتابه
ويشنق قلبه على الغلاف

لقد ازداد صوته تهدّجا، وازدادت رؤياه حلكة. ومرّة أخرى يستغرق في تأمل الواقع كأنه لا يريد أن يصدّق عينيه:

(... يهبط الزمن المستدير إلى جبروت
الفجيعة / عيناه مملكتا فزع / فمهُ
مدن حاصرتها الحرائقُ /....)

رؤيا حالكة لا ضوء فيها ولا وميض. فيفرّ من ظلام الرؤيا إلى ضوء الحلم، ولكنه لا يحب أن يخادع نفسه، ولذا:

يفرك عيني تاريخه
ويغسل وجهه بماء الرؤيا
فيصحو
صحوه امرأة أجهضت تتداعى على الدرج
الخشبي وتنزف.....
....
يتدحرجان هو وامرأة صحوه
وعلى عتبة الفجيعة يسقطان ميتين

لقد فرك عيني تاريخه أو عينيه، فصحا على واقع كئيب أُجهضت أحلامه، وتوالت انكساراته وفواجعه. كانت أحلامه امرأة تعقد آمالها على جنينها، فأجهضت، وأخذت تنزف وهي تتدحرج، ويتدحرج معها حبيبها حتى سقطا على عتبة الفجيعة ميّتين!

ويستغرق مرة ثالثة في تأمل الواقع، فينقلب التأمل إلى كابوس ثقيل:

(موغل موته في غابات جثث تكدّستْ

وما سوى الدم اليابس من علامه

.............................)

فإذا صحا من هذا الكابوس تملّكته شهوة عارمة للردّ على هذا الواقع، وسدّ باب الفجيعة، ولكن قواه تخذله:

به هذا الجنون كله

ولكن لسانه مستنقع

وصوته غائب في الطمي

ولا يلبث أن يدهمه كابوس آخر، وهو يحاول تأمل الواقع. وينتشر الموت على امتداد البصر، فكأنه يسكن العناصر جميعا:

(موغل موته في البلاد التي ابتذل الموت فيها

في الرصاص الأليف يدغدغ أعضاءها

والشظايا الأليفهْ

في الدماء الوريفهْ

موغل موته بين أغصانها المثقله

....

موغل موته في الثمار

.......................)

لقد مضى زمن الموت النبيل،بل لعلّه لم يجئ، الموت في معارك الحرية والاستقلال والتقدّم والنهوض. وحلّ محلّه الموت الرخيص المبتذل، الموت الفاسد .إنه موت على الهويّة ينذر بموت الحروب الأهلية!

كتب محمد عمران هذه القصيدة أواخر عام ١٩٧٨ م في الوقت الذي كانت فيه نذر العنف المسلح تملأ الأفق، وتهدّد بتحول الخلاف بين السلطة والأصوليين المسلمين إلى حرب أهلية شنعاء. ولهذا يردّ على هذا الكابوس بصراخ عميق:

يصرخ من أعماق موته
«أيتها البلادُ ـ الثوبُ في حقيبة العزيز
لماذا لا يضبّونك إلا مغسولة بالدم
مكويةً بالحرائق
لماذا يصرّون أن يرتديك في أناقة الموت
أيتها البلاد ـ العباءة لو نسيجك من سُم»

ليست هذه صرخة «استغاثة»، بل هي صرخة «اتهام» عاصفة. اتهام للطرفين المتحاربين، للسلطة وأعدائها في آن. كلاهما فقد القدرة على «الصواب». كلاهما مسؤول عما يحدث، وإن تفاوتت المسؤولية بينهما. والشاعر يصرخ من أعماق موته، لأن الحياة صارت موتا!

لقد غدت البلاد ثوبا في حقيبة العزيز ـ أو السلطة ـ وحيل بين أبناء الشعب وبلادهم، فلا يكاد يصلهم بها سبب. ولكن خصوم السلطة مصرّون على أن يغسلوا هذا الثوب ـ أو البلاد ـ بالدم، وأن يكووه ـ أو يكووها ـ بالحرائق التي تشتعل فيه ـ أو فيها ـ من كل صوب! وتصرّ السلطة على أن يرتدي «العزيز» هذا الثوب ليكون في كامل أناقته، ولو كانت أناقة الموت الذي يملأ الشوارع والساحات! ولا يلبث هذا الثوب أن يتحوّل إلى «عباءة» يتمنّى الشاعر لو أن نسيجها من سم!

أخلاط من رموز دينية، ورموز شعرية يصهرها «محمد عمران»، ويوظّفها فنيا دون أن يحتفظ منها إلا بظلال دلالاتها الفيّاضة، فلا تكاد تقفرها إلا عين مدقّقة لأنها تماهت مع نسيج النص الشعري. لقد عبث الشاعر عبثا واسعا بقصة «العزيز وصُواع الملك». أو قل: لقد فكّك تلك القصة إلى عناصرها الأولية، ثم أعاد بناءها ـ حاذفا ومضيفا ـ على نحو جديد. وهكذا فعل أيضا بحلّة «امرئ القيس» المسمومة التي أعطاها له قيصر الروم فيما تقول بعض الروايات التاريخية. ثم ضمّ هاتين القصتين في سياقٍ واحدٍ جديد مثقل بالدلالات المعاصرة، وبظلال من دلالاتهما العتيقة.

ويأبى محمد عمران أن يذعن لهذا الواقع المشؤوم، فيعانده، ويلوذ بالحلم:

يسأل موته:
«لي حبيبة لم أكمل رسم موتها
أعدني إلى ألواني».
يعيده الموت إلى
دفاتره
كتبه
وألوانه
يرسم موتها شجرةً
ويسأل اللون أن يصير نسغاً
....
تنفتح فوهة الحلم
يرسم موتها فضاء
....
ويأمره: «انسكب، أيها الفضاء، طبق ضوءٍ
للفراشات التي تولد»
تنغلق فوهة الحلم

هكذا يحاول محمد عمران أن يستنبت زنابق الأمل من تراب الفجيعة، وأن يستلّ الحلم من رحم الكابوس، فيخفق. ولكنه لا يستسلم، بل:

يتقدم نحو الفجيعة
محتقناً بالدماءِ
ومنتصب القلبِ
يعرف أن زماناً من الموت آتٍ
زماناً من الدم آتٍ
زماناً من الرعب آتٍ

كابوس ثقيل يرتدي جبّة المعرفة، وشاعر من أنبياء الشعر يفغّ بيديه حجب الغيب الداكنة، ويرى ويعرف ما وراءها! فينذر من دون يأس، ويحذّر من دون قنوط:



يرسم موتاً للؤلؤةٍ
ويعلّق عينيه في القاعِ
موتاً لقبّرةٍ
ويعلّق في الريح أغنية

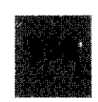
هذا هو كل ما يقوى عليه، وهو يشهد احتضار وطن /لؤلؤة/ قبّرة. يرسم موته الذي يراه وراء الغيب، ويعرفه، ويحذر منه، ويجاهد لدفعه.يرسمه لؤلؤة، ويترك عينيه ساهرتين قربها ترعيانها. ويرسمه قبرّة، ويعلّق في الريح أغنية. إنه يرفض موته، وهو يموت. ويرفض انهيار الوطن، وهو يشهد تصدّعه، فيحاول أن يسنده بشجرة القلب أو أغنية الروح، أو بأشواق الروح، وإصرارها على الحلم.

ولعلك لاحظت كيف تسامت لغة الشاعر، وهو يقترب من ضفاف الأحلام، فاستعادت بهاءَها، وغرابتها المدهشة. وهذا هو ديدن هذا الشاعر كلّما تهيّأ للحلم أو للغناء.

ومن جديد ينبّه ويحذّر، فهو يعرف أكثر من سواه، ويرى أكثر من سواه: لا وقت للانخداع وسوء النظر، ولا وقت للصمت، إنه وقت الاختيار العصيب:

«أيها المتقدّم عبر حدود الفجيعة
اقرأ تضاريسها»
يقرأ الورم الشحم في لغة الملك مثل هضاب
ويقرأ نهراً من الصمتِ
أوديةً
ودروباً مزنرّة بالدماء
ويقرأ صخراً مغشّى ضباباً
(إنه آخر الموت، أو أول الموت
..............................).

إنه وقت لا يحتمل الخطأ. وعلى من ينتدب نفسه لمقاومة الفجيعة أن يحسن قراءة تضاريسها. لتكن بصيرته ثاقبة، وليكن بصره حديدا، فلا ينخدع بظاهر الأشياء، فليس في خطاب السلطة (أو الملك) سوى الأوهام والخداع وإن بدا متقنا أنيقا، وإن ما تتظاهر به هو شحم متورّم لا صحة أو سِمن. وما أكثر الصامتين أو



الخانعين! وما أكثر القتل في كل وادٍ ودرب! هذا هو واقع الوطن: تضليل إعلامي، وصمت عميق، وقتل آثم ينتشر كالوباء. ولا عاصم سوى الحب والوعي والإرادة. إن الواقع كتابة غير واضحة تماما، كتابة غشّاها الضباب. إنه مفتوح على احتمالين متناقضين: الموت أو الحياة. فإما أن يكون هذا الموت الراهن آخر الموت، وإما أن يكون أول الموت والكارثة. والواقع ميزان عدلٍ يميل مع الإرادة حيث تميل.

مرة أخرى يستلهم محمد عمران عناصر شعرية قديمة، ويوظّفها فنيّا في سياق جديد ليس فيه من دلالات الماضي سوى الظلال والأصداء. وقد استلهم هاهنا قول المتنبي مخاطبا سيف الدولة:

أعيذها نظراتٍ منك صادقة   أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

وأعاد توظيفه للكشف عن الزيف أو التضليل في خطاب السلطة.

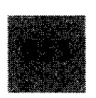
ويتجمع في المقطع الأخير من القصيدة الحب، والأحلام، والإرادة، والمخاوف، والتنبيه والتحذير:

«أيتها الريح باسم الحقول الحزينة سيري
وأيتها الريح باسم الجذور الدفينة سيري
وأيتها الريح...»
يرسم موتاً لموت حبيبته
وينادي على العاشقين

إنه النداء الأخير، والرجاء الأخير. وهو يحاول تصريف الرياح باسم أحزان الناس وجذورهم المشتركة، ثم يرسم موت حبيبته (أو حلمه) القادم، ويهتف بعشاق الوطن لعلّهم يلبّون النداء.

ولقد قلت في مفتتح حديثي عن قصيدة «يرسم للفجيعة حدودا ....» ـ بكل ما رأيناه فيها من تحوّل اختلال الواقع إلى فجيعة، ومن رؤيا قاتمة، ونذر حرب أهلية، وموت رخيص فاسد ـ إنها تمهيد للقصيدة التي تليها «أنا الذي رأيت». ولم أكن مبالغا فيما قلته، أو مسرفا على القصيدة.

يتقمّص الشاعر في هذه القصيدة شخصية «النبيّ النذير» [٣٨] على مستوى الرؤيا والأسلوب ـ فعلى المستوى الرؤيوي تسطع رؤيا يقينيّة حالكة السواد لا يكاد يخلخلها سوى وميضٍ خافت في آخر القصيدة، ولا تسطع هذه الرؤيا



دفعة واحدة، بل تتنزّل على الشاعر منجّمة، ويأتي بعضها ساطعا كفلق الصبح. وعلى المستوى الأسلوبي تهيمن لغة إخبارية مباشرة تطير قريبة من وجه الأرض رغبة في وضوح البلاغ والتحذير. لغة تكاد تكون جرداء لكنها غريبة جديدة ذات سياق نبوي صريح من حيث الأسلوب في توظيفه السياق القرآني للتعبير عن رؤيا القصيدة، وفي اتكاته على عبارات إنجيلية كثيرة، وفي استخدامه ضروبا شتى من التكرار تمنحه طابع الصدق والأمانة واليقين، وفي تكراره ركيزة بنيوية بعينها هي عنوان القصيدة، وعنوان الديوان (تكرّر العنوان عشر مرات، وتكرّرت كلمة الرؤيا ومشتقاتها سبع مرات بالإضافة إلى التكرار السابق، وتكررت كلمة الإنذار ومشتقاتها خمس مرات، وكلمة النبوءة خمس مرات، وكلمة المعرفة ومشتقاتها أربع مرات، وكلمة الاعتراف ومشتقاتها خمس مرات. وتكررت أنساق لغوية كثيرة، وتوازت أنساق أخرى).

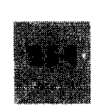
يفتتح الشاعر القصيدة افتتاحا مسرحيا غريبا، فنراه واقفا في الساحات يعلن نبوءته على الملأ دون طائف من خوف، تعزّز موقفه معرفة واسعة ضخمة:

أنا الذي رأيت
أرمي نبوءتي
في هجعة الساحات، ثم أمضي
مكلّلاً بشوك أرضي

....

جلجلتي أعرفها
وخشب الصليبْ
وأعرف المسمار والعلامه
وأنني بلا قيامه
(الوقت ضيق
وأنا آت لأتكلم)

سياق نبوي صريح، مفعم بروح النبوة ومفرداتها. إنه الرائي» وصاحب «النبوءة»، وهو يبلّغ رسالته في الساحات العامة. وتزداد هذه المفردات خصوصية فإذا نحن أمام «مسيح جديد» يعرف طريق آلامه، وخشب صليبه،



ومسماره، وعلامته، ويعرف أن الوقت ضيّق لا يحتمل تأجيل إعلان النبوءة أو تبليغها. هل كان السيد المسيح عليه السلام ـ لو بعث من جديد ـ سيستخدم لغة غير هذه اللغة، أو سياقا غير هذا السياق؟

لقد أشاع هذا الشاعر خبر نبوءته في الملأ، ونبّه مرة بعد أخرى إلى ضيق الوقت، وإلى مهمته التي انتدب نفسه لها مكرّرا نسقا لغويا واحدا (الوقت ضيق/ وأنا آت لأتكلّم)، فما هذه النبوءة التي جمع الناس من حوله ينتظرونها؟

مَن معه رغيفٌ ليبعه ويشترِ سكّيناً
ومَن عليه قميص ليبعه ويشترِ خنجراً
ومَن له امرأة ليبعها ويشترِ سيفاً
ومن له جسد ليبعه ويشترِ قنبله.

أي نبوءة شؤم هذه؟ وأي رؤيا قاتمة كقترة الموت هذه؟ لقد فتح أبواب الجحيم على مصاريعها دفعة واحدة، فطفقت نيرانها تلتهم كل ما تصادفه في طريقها من يابس وأخضر. وانظر إلى سياق هذه النبوءة، وطبيعتها اللغوية تجد أن الشاعر قد هجر لغة الشعر، ولجّ في الهجران، فجنح إلى لغة عارية جرداء دقيقة المقاصد، وكرّر نسقا لغويا واحدا على امتداد نبوءته، فكشف بذلك عن ثبات موقفه؛ ويقينيّة رؤياه. ولقد سيطر على هذا النسق اللغوي لفظان هما لفظا «البيع والشراء». أما المباع فهو كل شيء، أو أي شيء: الرغيف والقميص والمرأة والجسد. وأما المشترى فهو أمر واحد، وإن اختلفت أسماؤه. إنه "السلاح"! وماذا سيفعل الناس بكل هذه الأسلحة؟ ألهم أعداء بهذه الكثرة، وهذا الجبروت؟ ومن هم هؤلاء الأعداء؟

فالأعداء يتناسلون من الأظافر
ومن شعر الآباط

وإذن هم أعداء كثيرون حقا، ولعل جلّهم ـ إن لم يكونوا جميعا ـ من داخل الوطن، فهم يتناسلون من الأظافر، وشعر الآباط على مرأى ومسمع من الشاعر.

ويمضي محمد عمران في سرد تفاصيل نبوءته مصدّرا تسعة مقاطع بالعبارة نفسها «أنا الذي رأيت». وهذه العبارة هي عنوان القصيدة، وهي عنوان المجموعة الشعرية أيضا. وإذن ليس إسرافا أن نزعم أنها تشكل

ركيزة بنيوية كفيلة بالكشف عن موقف الشاعر، وأن نلخّص هذا الموقف بأنه موقف «النبي الرائي أو البصير». إنه ينذر، ويوسّع فضاء الرؤيا حتى لا يكاد يحدّه البصر، ويتكئ على عبارات إنجيلية ليمنح السياق طابعا نبويا يوهم بالصدق واليقين.

أنا الذي رأيت
أخبركم أن الجسور ضيقةٌ
وأن من يسقط لا ينقذه أحدْ
طوبى لمن يعبر في هذي العصور المغلقهْ
أنا الذي رأيت
أنذركم أن الثمار قذرهْ

......

أن المياه عكرهْ
الحقَ أقولُ:
صعبٌ العبور

....

أنا الذي رأيتُ
أعرف كيف يسقط الزيتون يابساً
وكيف يبكي الخبز دون زيتْ
وكيف في ضروع الدوالي ييبس العنبْ
وكيف يصدع الأطفال حاملين جوعهم
إلى السماء

....

أنا الذي رأيتْ
أعرف كيف الموت يقطف الهواءْ

أرأيت كيف ينشر هذا النبي النذير الشؤم في كل صوب؟ ولماذا كل هذا الشؤم، وكل تلك الأسلحة؟ إنها مخاوف الشاعر الوطنية والقومية التي تفاقمت فغدت كوابيس، أو شهادات على المستقبل، أو غدت «اعترافات» على حدّ تعبيره. وشرع يسجّل هذه الكوابيس (أو الشهادات أو الاعترافات) في تدفق عجيب بلغة مجازيّة

قريبة الدلالة، فكأنه يحاذر أن تكون نبوءته غامضة أو ملتبسة على الرغم مما يعتريها من مبالغة وتهويل. ولعلّ ما في هذه الاعترافات من تكرار معنوي، وتكرار لفظي، وتوازٍ نسقيّ يقوّي نبرة الصدق فيها، ويمنحها طابع اليقين:

أعترفُ الآن:
زمان مومسُ آتٍ
وهذه خطاه في الطريق بين جسدي
وجسد التي أحب......
......................الكلامُ
جثثٌ معطَّرهْ
أعترف الآن:
زمان عاقر آتٍ، وهذي
علامةٌ:
يسقط الرجل في المرأة كما الحجر في بئر
....
أعترف الآن:
زمان يابس آتٍ، وهذي
علامةٌ:
تبتلع الصحراء البحر يموت الماءْ
....
يموت الحب
أعترف الآن:
زمانٌ مغلق آتٍ، وهذي
علامةٌ:
....

إن الزمن القادم ـ كما يراه هذا الشاعر ـ مومسٌ، وعاقرٌ، ويابسٌ، ومغلقٌ ينتفي منه الصدق (الكلام جثث معطّره)، وينتفي منه الحب (يسقط الرجل في المرأة كما الحجر في البئر، ويموت الحب)، وينتفي منه الضوء (يموت الضوء)، ويشيع فيه العطش والموت (يموت الماء، يموت الظل)! إنه زمن



الشدائد التاريخية التي تغتال الحياة والحب والجمال والخير، وتشيع القبح والدمامة والشرور والموت. أليس من حق صاحب هذه النبوءة أو الرؤيا أن يعلن أن الحياة بكل جمالها وبهائها أصبحت وراءنا؟

أنا الذي رأيتُ
أعلن أن أجمل الأيام ما عشنا
وأجمل الكلام ما كتبنا
وأجمل البحار ما رأينا
وأجمل الأحلام ما دفنا

ولا فرق بين هذا الإعلان والاعتراف السابق، فكلاهما نبوءة، وإن انصرف أحدهما إلى الماضي، والآخر إلى المستقبل. بل أنت تجد ـ إذا دقّقت النظر ـ أن هذا الماضي يحدّد ملامح المستقبل، فهما معا ـ الإعلان والاعتراف ـ من صعيد واحد، أو من معدن واحد.

ولعلك لاحظت أن هذه النبوءة مكّونة من حلقات متجانسة على المستويين المعنوي والأسلوبي، فكلها ذات نسق أسلوبي واحد ما عدا جملة الافتتاح التي تختلف اختلافا يسيرا (مبتدأ مضافٌ خبره اسم موصول ثم فعل ماض هو جملة الصلة). والمبتدأ اسم تفضيل واحد يتكرر «أجمل». والخبر اسمٌ موصول يتكرر «ما». وهذه الحلقات جميعا مترابطة، يربط إحداها بالأخرى رابط واحد هو حرف العطف «و». وبذلك كله تكوّن هذه الحلقات سلسلة متجانسة الشكل والهوية. وإذا شئت قلت: إنها جملة كبرى واحدة مكوّنة من جمل صغرى ذات سياق لغوي واحد يؤازره تكرار لفظي، وآخر معنوي، فيعزّزانً تجانسه ووحدة هويّته. ولكن ما بال هذا الشاعر لا يكاد يذوق طعما غير طعم الفقد، فهو لا يكاد يكفّ عن مطاردته؟ ألم يقل في «الجوع والضيف»:

بعد الأوان تجيء
لو يوماً أتيت على انتظار
أيام كان لنا نهار
لو مررت على النهار

وها هو ذا من جديد يؤبّن فقده البهيّ!



ويستأنف هذا الشاعر الحديث عن هذه الرؤيا محذّرا أولئك الغافلين عن حقائقهم ومصالحهم، فهم لا يرون شيئا من فداحة المصاب القادم:

أنا الذي رأيتُ حتى عشيت عينايَ،
أنذر الذين لم يروا
....
أن زماناً أسود الخطا
منتعلاً خفينِ من نفطٍ،
يمرُّ،
تمحو يدُهُ الأشجار والأسماء،
يحفر اسمه على جذوع دمهمْ
أنا الذي رأيتُ حتى عميت عينايَ،
أنذر الذين لم يروا
أن ضباباً من دمٍ يغشى البحار حولهم
يغشى الرمال حولهم
يغشى الفضاء حولهم

لقد رأى حتى بهرت الرؤيا عينيه، فعشيتا حينا، وعميتا حينا آخر من شدّة سطوع الضوء. ألم تجئ هذه الرؤيا كفلق الصبح؟ أليس هذا الزمن الذي نحياه زمن حروب النفط؟ أليست الدماء التي تتدفق اليوم غزيرة تنذر بدماءٍ أخرى تسدّ الأفق، وتغطّي عين الشمس؟

وقد يكون ما نحن فيه اليوم قابلا للجدل، وتعدد وجهات النظر واختلافها، ولكنه «واقع» لا تجدي المماراة في إنكاره. وليست مهمة الشاعر أن يعالج رؤياه معالجة منطقية تعتمد المقايسة والبرهان والاستنتاج، ولكن مهمته أن يكون إحساسه بالواقع قويّا يمكّنه من الحدس بالمستقبل، وأن يعبّر عن هذا الإحساس والحدس تعبيرا فنيّا قادرا على هزّ الضمائر، وإيقاظ النفوس من غفلتها أو نعاسها.

وأرجو أن تنظر إلى لغة هذه النبوءة أو الرؤيا. إنها لغة تطير قريبا من وجه المباشرة حتى تكاد تمسّها بقوادمها. أو قل: إنها تدفّ دفيفا دون أن تحلّق، أو توغل في عالم المجاز. ولا علة لذلك ـ في ظني ـ سوى رغبة هذا الشاعر في أن يكون «بلاغه» واضحا لا يقبل التأويل أو اختلاف التفاسير.



وإذا كان ما يقوله الحق أو قريبا منه، فإن مصير الوطن يغدو على أكفّ العفاريت تتعابث به، وإن أحلام الأمة تتناءى، وتوغل في التنائي حتى يطويها أفق من دم أو يكاد:

(لزِّجة هي الطريق / قرطبة تنأى /
قرطبة في أفق الدم تغوص / والظلام
يسيل على الوقت.
....
طوبى لمن ينجو).

ما هذا السياق الغريب الذي انحرف إليه هذا الشاعر؟ سياق مفعم بأحزان التاريخ العربي، وانكساراته، وأوجاعه، وحروبه الداخلية، ومشاعر الضياع والذهول. وهو سياق يفتقر إلى قوة الحدس، والنظرة الشمولية العميقة. ثمة موازاة رمزية صريحة بين أحلام الأمة ومصيرها، وبين «قرطبة» عاصمة الأمويين في الأندلس. بتعبير أوضح: ثمة موازاة رمزية بين العصر العربي الراهن،وعصر ملوك الطوائف في الأندلس. وبسبب هذه الموازة امتلأ السياق باللزوجة والنأي والدم والظلام والموت. ويضفي الشاعر على السياق ملمحا إنجيليا (طوبى لمن ينجو)، فيمنح رؤياه طابع الصدق واليقين.

ولا تزال رؤيا هذا «النبي النذير» تتتابع منجمّة، فقد رأى حتى انفتحت عيناه، فإذا بصره حديد يرى ما لايرى الآخرون:

أنا الذي رأيت حتى انفتحت عيناي،
أنذر الذين لم يروا
الزمن الأسود آتٍ
من كل طريقٍ آتٍ
وأنا بعت الإيمانْ
بعته، واشتريت نبيذاً، وتبغاً، وفخذ امرأهْ
ورغيفاً يعلّمني كيف أشنق جوع صغاري
واشتريت لرأسي لجاماً
لعينيَّ نظارتين مموهتين،
لوجهي قناعاً

هذه مفارقة ساخرة تقانيها مرارة البكاء. وتنشأ هذه المفارقة من توظيف سياق فخم جليل عامر بمشاعر الغضب الساطع، والإيمان العميق، والتفاؤل، والقوةً، والقداسةً للتعبيّر عن مشاعر القنوط، واليأس، والخوف، والتجرد من الإيمان، والانصراف إلى المصير الفردي. ومما يزيد هذه المفارقة قسوة هذا المصير الفردي الذي لا يليق بكرامة الإنسان، فالمرء يبيع إيمانه ليشتري بثمنه أدواتٍ تجرّده من إنسانيته، وتجعل منه مخلوقا تافها يخدع الناس، أو يعمّي عليهم حقيقته، بل هو يخدع نفسه قبل أن يخدع الآخرين.

وإذا أردت أن تكتشف عمق هذه المفارقة وقسوتها وازن بين دلالتي هذا السياق: دلالته كما نراها في هذه القصيدة، ودلالته المستقرّة في الضمير الاجتماعي والوطني كما نراها في قصيدة «زهرة المدائن» بغناء «فيروز».

(الغضب الساطع آتٍ / وأنا كلي إيمان / الغضب الساطع آتٍ / سأمرّ على الأحزان / من كل طريقٍ آتٍ / بجياد الرهبة آتٍ / وكوجه الله الغاضب / آتٍ، آتٍ، آتٍ)

هل كان محمد عمران يعرّي الزيف الاجتماعي والوطني؟ هل كان يكشف حقيقة الأوهام التي تتنكّر بهيئة الأحلام؟هل كان يهز بكلتا يديه الضمير العام ليوقظه من غيبوبة النشوة الكاذبة؟ هل كان يسخر أم كان يبكي؟ لا أرتاب لحظة في معرفة «محمد عمران» الوظائف الفنيّة التي يحقّقها استخدام هذا السياق استخداما مقلوبا. ولا أغالي إذا زعمت أنه كان مشتعلا بالحزن والغضب والسخرية والبكاء في آن.

ونبوءة هذا الشاعر لا تأتيه دفعة واحدة، بل توحى إليه منجّمة كما قلت سابقا، وهذا ملمح نبوي آخر يستكمل به نبوّته الشعرية:

فاجأني رأسي:

اللجمُ انقطعتْ

فاجأني الضوءُ:

النظارات انكسرت

فاجأني وجهي:

الأقنعة انحسرت

فاجأني الفخذُ، التبغُ، الخمرُ:

«انهض، أكمل رؤياك».

لقد حاول هذا الشاعر البحث عن خلاصه الفردي بطرق ملتوية، أو عما يظنه بعضهم خلاصا فرديا، وهو في حقيقته خديعة للذات تهمّشها، وتجعل منها ذاتا تافهة غير جديرة بالإنسانية. باع إيمانه واشترى قناعا لوجهه، ولجاما لرأسه، ونظّارتين مموهتين، ونبيذا وتبغا وجنسا لعله بذلك كله يرى الواقع على غير حقيقته، ويصمت، ويغترب في الملذّات. ولكن محاولته أخفقت، فلم يستطع خداع نفسه، أو خداع الآخرين. كانت مهمته التاريخية التي انتدبه القدر لها اكبر من المصير الفردي، وأقوى من محاولة الخداع، ولذا تساقطت ملامح الخداع وأدواته، وهتفت به أصوات شتى «انهض، أكمل رؤياك». أو أكمل مهمتك التاريخية، مهمة التبليغ والإنذار ـ الوطن في خطر ـ. ولا يرى هذا الشاعر مفرًّا من قدره، فينهض يستكمل رؤياه:

نهضتُ

أضفتُ إلى رؤيايَ:

(....أرى فرساً من دم تلبس الجسد

العربيَ

وتخفق في الرمل، والرمل وجه تمزّق

في البحر، والبحر أشرعة تتمزّقُ

في الريح، والريح رمانة تتكسر في الأفقِ

والأفق نملٌ.....أرى الجسد العربيَ

يموت على حفر النمل.....)

قف قليلاً وتأمّل ما قال هذا الشاعر. أهذه نبوءة تاريخ سيكون أم هي أخبار تاريخ كان وانتهى؟! لقد كتب الشاعر هذه القصيدة عام ١٩٧٨م. ولقد شهد الوطن العربي بعد ذلك التاريخ كل ما تنبّأ به. ولا أحد يدري متى ينتهي صدق هذه الرؤيا؟ إن الراهن التاريخي مشحون بنذر الدم والموت والاستلاب والضياع. وإذا كان الواقع القومي في أواخر السبعينيّات مهدّدا بالانهيار والدم والتمزّق، فإن الواقع القطري في أوائل القرن الحادي والعشرين يتأرجح بين أجنحة العواصف التي تملأ فجاج الأرض العربية قاطبة. وإن الدولة القطرية التي نشأت في أعقاب مؤامرة «سايكس بيكو» معرّضة الآن للانهيار والتجزئة! إحساس عميق بأشياء الكون، وأحداث التاريخ، إحساس يوشك أن ينفذ إلى ضمير الغيب.

ولا يكاد الشاعر يتوقف عن قصّ رؤياه حتى يهتف به هاتف من جديد «أكملْ». فيكمل:

«أرى في الغيوم اليتيمة نبض مطر»

إنه وميض أمل شديد الشحوب، فالغيم قليل بل يتيم، وفيه «نبض مطر» لا بشائر مطر من برق ورعد وعواصف. وبسبب ذلك يستأنف هذا «النبي النذير» تبليغ رسالته:

لا أبشّركمْ
إن لي صوت قابلة تسحب الموتَ،
إن يدي كفنٌ
وفمي مقبرهْ
لا أبشركمْ

ولا يلبث نفي البشارة المتكرر أن يتحول إلى إنذارات متلاحقة كوقع الصواعق المتلاحقة:

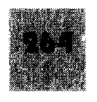
أحكي عن مجزرة تأتي
(كرات من عظام مقوسة تتدحرج
في الملاعب الوطنية حيث لا
متفرج سوى السلاطين وحاشيتهم /
....
جثث
جثث
جثث)
أحكي عن مجزرة تأتي
(يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت
وتضع كل ذات حملٍ حملها، وترى
الناس سكارى وما هم بسكارى.
ولكنه الذعر).
أحكي عن مجزرة تأتي

(قتل على المصادفة لا على الهويّة
رصاص بلا أقنعة / دم بلا اسمٍ
يعانق دماً بلا اسمٍ ويسيران
معاً في الشارع الوطني عبر البيارقِ
الممزّقة).
يعانق في الشارع الوطني عبر البيارقِ
الممزّقة)
أحكي عن مجزرة تأتي
(.............
....
اذكروا قولي).

ما قرأت هذا النص مرّة إلا انقبض القلب، وزمزمت في النفس هواجسها كأن وكرا من النمال يدب في أرجاء الروح! أتتحقق هذه النبوءات /الكوابيس كما تحققت أخواتها من قبل؟ وما بال هذا الشاعر كلما أوغلت رؤياه في السواد الحالك أوغل في توكيد صدقها ويقينيّتها، فأفرغها في هذا السياق القرآني البديع، مستمدا منه روعة البيان وجلاله، وصدق الحديث وقداسته، وصرامة اليقين وعمقه؟! وما باله يقصّ رؤياه منجمّة، ويقدّم لكل جزء منها بهذه اللازمة البنائية(أحكي عن مجزرة تأتي)، فيقوّي الإحساس بحتمية وقوعها من جهة، ويجعل من هذه الرؤى المفرّقة رؤيا واحدة كثيفة ممتدّة عميقة الأثر في النفس من جهة أخرى؟! وماذا يبقى من الأوطان إذا فتك بها استعمار خارجي غاشم، وطحنتها حروب أهلية طاحنة؟! هذا هو الوباء الذي يرى «محمد عمران» نذره في الأفق، فيحذّر منه، ويدعو بإلحاح إلى إدراك مخاطره وويلاته، وإلى الاستبسال في دفعه، والقضاء على أسبابه، وحماية الوطن منه.

ولا ينفك هذا الشاعر يكرّر رؤياه، ويعرضها في معارض شتّى متنقّلا بين الخبر الصريح العاري، والمجاز القريب كأنما هو يخشى أن يبلبل المجاز البعيد رسالته،فلا تقع من النفوس موقع الوعي واليقين:

منذراً جئت لا بشيرا
(في فمي كانت ريحانة/
سقطت/
فافترسها الوقت المتوحش / فماتت،



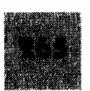
وفرغ فمي.
....ثم نبتت الدفلى).

لا ضوء أمامي،
لا ضوء خلفي،
همتُ
إنني أول الدمع، أو أول الأغنياتِ
إنني أول الصمت، أو أول الكلماتِ

ولقد كان خليقا بهذه الرؤى القاتمة، أو بهذه الزوابع التي تسدّ الأفق أن تحجب قدرة الشاعر على الإبصار، وأن تهدم روح المقاومة فيه. ولكن شيئا من ذلك لم يحدث، فقد ظل - على الرغم من هذا الطوفان الأسود - معتصما بوعيه وإيمانه: لا يستسلم، ولا يتوب عن الحلم، ولا يكف عن الشوق، ولا تعرف روحه الخنوع، ولا إرادته الهزيمة.

لقد وقف على مفارق الدروب مكشوفا للريح والشمس والمطر، لا تزدهيه المكابرة، ولا يهدمه القنوط. وشرع في أثناء هذا الوقوف يستعرض هذه الاحتمالات جميعا، ويبيّن مشروعية كل منها (أول الدمع/أول الصمت/أول الأغنيات/أول الكلمات). وختم قصيدته باستعراض الاحتمالين الأخيرين - وهما عند التحقيق احتمال واحد كما أن الاحتمالين الأولين احتمال واحد -:

أول الأغنياتِ
المزامير مكسورةٌ
غير أن القصب
يتناسلُ
والأرض حبلى
أول الكلماتِ
النوافذ صامتةٌ
والشوارع صامتةٌ
غير أن المدائن مسكونةٌ بالحناجرِ
تحفر أصواتها
تحت صمت النوافذ
....



أرأيت إذن؟ لئن كانت المزامير مكسورة إن القصب يتناسل، ولئن كان الصمت مهيمنا إن حناجر الناس تحفر أصواتها تحت هذا الصمت. لئن كانت المزامير مكسورة فإن الأسباب مهيّاة لانطلاقها في الغناء، ولئن كان الصمت والخنوع سائدين إن الأسباب مهيأة للتمرد والانطلاق في الكلام. وإذن لماذا لا ينقلب هذا النبي النذير إلى النبيّ البشير؟ ها هوذا يختم قصيدته بإعلان هذا الانقلاب:

إنني أول الأغنيات

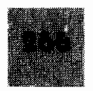
إنني أول الكلماتِ

أهذا هو الزمن العاقر، الأسود، المغلق، اليابس، المومس الذي كان يتحدث عنه؟ ما الذي غيّر رؤيا الشاعر كل هذا التغيير؟ لقد كان مناضلا إيجابيا لا يقفز فوق حقائق الواقع، ولا يقع رهينة بيديها. ليس مثاليّا زائفا، ولا واقعيّا مبتذلا. يرى الواقع فلا ينكره، ولكنه لا يستسلم لشروطه، بل يعاصيها، ويستدرّ «نبض المطر» من تلك «الغيوم اليتيمة» التي استكمل بها رؤياه. لقد ظل إيمانه يدعوه إلى رفض موته وموت الوطن. وظلّت صلابة روحه تسعفه، فامتطى صهوة الحلم معلنا أن «الإرادة» مهماز هذا الجواد، «وأن بيوت العاجزين قبور».

كان الشوق إلى الأفضل هاجسا عنيدا مستحكما بهذا الشاعر، وكان هذا الشوق سرّ رفضه المستمر، وإحساسه الدائم بالفقد، وحداثته المتجددّة التي لم تقع أسيرة نفسها أو أسيرة الآخرين قط. لقد ظلّ على امتداد أربعة عقود تقريبا يتجاوز ذاته مهتديا برؤيا عميقة مركّبة يتحد فيها الجمالي بالاجتماعي، والخاص بالعام، واليومي الراهن بالتاريخي الممتدّ. وظلّ شعره تجسيدا جماليا أنيقا لموقف فكري أصيل، وإحساس عميق بالكون وأحداثه ومفرداته، وشوق إلى الأفضل والأجمل لا ينضب.

هذا هو محمد عمران، شاعر القضايا الكبرى، في مجموعاته الشعرية الخمس الأولى. وهو في مجموعاته التي تبعتها يرود آفاقا إنسانية رحبة، ويدخل منطقة الأسئلة الكونيّة الحرجة، فيستحق أن يكون شاعر الأسئلة الكبرى. ولكنه يظلّ في شعره منطلقا من الخاص، ونظلّ نشمّ في هذا الشعر رائحة الأرض والعشب والمطر، وروائح الأحباب، ونرى صورة الوطن وأوجاعه، كما نرى أحلامه القصيّة المشرقة.

هذا هو محمد عمران الصديق والأخ الذي نعمت بصحبته عمرا، وتعلّمت منه ومعه مفهوم الشعر. سلاما أبا وعد.



3

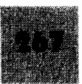
التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري[١]

«لماذا نقـــول: هذا المنجل الذهبي، ولا نقول ببساطة هذا القمر؟»

جان كوين

لقد أحرزت الحداثة في معركتها مكسبا نظريا ضخما في ميدان نقد الشعر، فرأته فنا لغويا (بنية لغوية معرفية جمالية معا) تتحدّد فنيته بكيفية استخدامه للغة لا بمحمولاته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو سواها.

ولكن هذه الكيفية لا تحول دون وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضروريا، فلكي يحقق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر «فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية أو

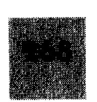


سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دورا سياسيا معينا ـ على سبيل التمثيل ـ ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية» [٢]. «ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة» [٣].

وقد انبثقت من هذه النظرة إلى «مفهوم الشعر» نظرة جديدة إلى «نقده»، فغدت دراسة الشعر من منظور لغوي منهجا نقديا بارزا يشيّد علميته على دعامتين، أولاهما: ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها ــ وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم [٤]، وتنجم هذه الملاءمة عن انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر. وثانيتهما أدوات نقدية مرهفة ذات كفاية عالية. بيد أننا ينبغي أن نقيّد القول قليلا، وألاّ نسرف في الظن فنتوهّم أن كل شيء قد أصبح محكوما فكأنما هو في قبضة اليد، وأن الطريق إلى جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطّأة الأكناف. إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج ـ مهما تكن كفايته ـ أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية، وأن يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيرا مدربا وذواقة كأنما نبعة الشعر بين جوانحه. وإلاّ فما أيسر أن ينقلب المنهج إلى منهج رجيم يفتك بالشعر، ويذبحه من الوريد إلى الوريد.

ويقتضي الحديث عن «اللغة في شعر شاعر ما» أن نحدّد ـ قبل الشروع في هذا الحديث ـ المقصود بـ «اللغة في الشعر» فما المقصود بها؟ إن اللغة ـ كما هو معروف ـ نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوزه. نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن «الأسلوب». وإذن نقصد بـ«اللغة في شعر فلان» أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثّرة. بتعبير أوضح إن لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني.

وفي ضوء ما تقدّم سوف نحاول دراسة اللغة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٠٨ـ١٨٨٣ م).



اللغة والدلالة والإيقاع

يذكر د. إبراهيم السامرائي أن الأصمعي قد «تحرج في استخدام لغة الشعر في شرح لغة التنزيل على نحو ما فعل غيره من علماء اللغة كأبي عبيدة مثلاً في كتابه «مجاز القرآن» [٥]»، ويعلل ذلك بقوله «ولعله قد فهم أن لهذا الفن لغته الخاصة» [٦]. وليس يريد د. السامرائي بهذا الذي ذكره أن للشعر ألفاظه الخاصة، بل يريد أن اللفظ في الشعر مختلف عنه في غيره، فهو في الشعر يكتسب دلالات إضافية، حتى لتبدو ألفاظ كثيرة ذات رصيد دلالي ضخم. ولعلّ الناظر في معاجمنا المطوّلة يدرك هذه الحقيقة، فهي معاجم ذهبت معاني ألفاظ الشعر بشطرها الأعظم حتى أوشكت أن تكون معاجم شعرية. وما أكثر ما شكا الشعراء من الكلمات التي تسكنها أصوات الآخرين! وما أكثر ما فتشوا عن الكلمة العذراء! إنهم يريدون أن يجدّدوا شباب اللغة، وأن يفجّروا طاقاتها، وما ذلك إلا لأن الشعر ذو طبيعة ازدواجية، كما يرى لوتمان، «وتنبع هذه الازدواجية من كونه يعنى بتتالي الكلمات، كما يعنى بالكلمة في الوقت ذاته» [٧]. ويزيد المسألة وضوحاً، فيقول: «فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع الكلمة «القاموسية» سببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصراً في القصيدة الشعرية» [٨] ثم يتابع: «فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلا كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالاتها أرحب وأوسع» [٩].

فإذا صرنا إلى «التركيب» صارت القضية أعقد وأخصب، فعلى المستوى التركيبي يتجلى جوهر الشعر تجليا باهرا. وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية محاولا أن يعيد إلى اللغة وظيفتها السحرية القديمة. إن التركيب بناء، وبناء لغة الشعر يختلف اختلافا عميقا عن بناء لغة النثر، فالشعر قياسا إلى النثر انحراف (مجاوزة، عدول، انزياح)، «وخاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، وإذن فهي الخاصية الوحيدة التعريفية لأنها توجد في كل أجزاء المعرَّف»، كما

يقــول جــون كــوهين [١٠]. والانحــراف إذن هو الشــرط الضــروري لكل شــعــر. وبعبارة أخرى إن بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين» أما المقياس الأول أو الطريقـة الأولى فباعتبـاره نظاما لتطبـيق عدد من القواعد، وأمـا الثاني فباعتبـاره نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن «جسم» النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أيّ من هـذين المقــيـاسين مــعــزولا عن الآخــر ومستقلا بنفسه، فبالملاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجا، بهذا، وبهذا فقط، يتم إبداع النتاج الفني» [١١]. وإذن فالمعنى «في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القـواعد البنـائيـة المعـينة، بل وينبثق كذلك من خـلال الانحـراف عنهـا» [١٢]. وإذا كـان النثـر يحـتفل بجـوهـر المحـتوى (أي المعنى)، فـإن الشـعـر يحـتـفل بشكل المعنى، «وشكل المعنى هو الأسلوب» [١٣]. فالأسلوب ـ إذن ـ هو الذي يجعل الشعر شعرا، وعليه تنعقد آمـال الشـعـراء وأحـلامـهم. وهو التـشكيل الفني للغـة، أي هو بنيـة مكونّة من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى. لنقل ـ بتعبير أوضح ـ إنها بنية عضوية.

وهذا يعني أن أي تغيير في أي عنصر من عناصرها سيحدث تغييرا في بقيـة العناصر من جهة، وتغييرا في شكل المعنى من جهة أخرى. فإذا نظرنا في وحدات الأسلوب (التـراكيب) وجدنا أن ما قلناه في الأسلوب يصح قـوله في التراكيب من حيث كون كلّ منها بنية صغرى تتآزر عناصرها متفاعلة، ومن حيث التغير الذي يصيب عناصرها البنائيـة جميعا إذا تغير أي عنصر من هذه العناصر. ولقد تحدث البنيويون ـ على اختلاف اتجاهاتهم ـ طويلا عن محوري التعاقب والاستبدال (أو: الانتخاب والتركيب، الموقعية والسياق، الآني والزماني...) [١٤] في دلالة واضحة على عضوية البنية الصغرى (التركيب)، كما تحدثت عن هذه البنية حديثا يثير الإعجاب البلاغة العربية القديمة، ولعلّ نظرة متأنيـة في «دلائل الإعجاز» لعبد القـاهر الجرجاني تكشف عن جلال هذه البلاغة، وعن عظمة هذا الناقد الكبير. وقد دفعت هذه البلاغة مثقفا وناقدا كبيرا كالدكتور شكري عياد ـ طيّب الله ثراه ـ إلى قدر واضح من الاستخفاف بالجهود البنيوية في هذا المجال [١٥]. ولست أريد أن أعقد مقارنة بين البلاغة والبنيوية، أو بين البلاغة وعلم الأسلوب، فليس هذا وقت المقارنة، ولا السياق سياقها، ولكنني أريد أن أحترز لما قد يراه القارئ في

الصحف القادمة من تعويل على البلاغة والبنيوية وعلم الأسلوب جميعا، فليس هذا الجمع جمع حاطب ليل، ولكنه جمعُ بصير وقتَ ارتفاع النهار. ولم أرد بهذا المدخل النظري أن أفصّل القول في بناء لغَة الشعر، بل أردت أن أضع صوى على أول الطريق لعلّها تجمع الجهد وتسدّد الوجهة، وتعصم من السير في معادل الدرب وبُنيّاته. فإذا فرغت من هذين الاحترازين المنهجيين بدت السبيل إلى اللغة في شعر عبد القادر الجزائري لاحبة قاصدة.

إن أول ما يلفت النظر في شعر عبد القادر هو «التكرار» على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو «تكرار» متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغيّر ملحوظان. وهذا ملمح شعري أصيل، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

وأول هذه الأنماط تكرار «صيغة» مفردة:

فلا زال في أوج الكمال مخيّماً
يضيء علينا نورُه وشعاعُهُ
ولا زال من يحمي الذمارَ بعزةٍ
ولو جمعوا ما يُستطاع دفاعُهُ
ولا زال محجوج الأفاضل كعبةً
وممدوحةً أفضالُه وطباعُهُ
ولا زال سيّاراً إلى الله داعياً
بعلم وحلم ما يضَم شراعُهُ
ولا زال للعلياء أرفع راية
وبشراه مبذولٌ لنا وطباعُهُ
فأبقاه من رقّاه عين زمانه
و............(١٦)

* * *

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا
من سابق لفضائل وتفضّلِ
كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا
أقوى العداة بكثرة وتموّلِ
كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا
أعتى أعاديهم كعصف مُؤكلِ

كم جاهدوا، كم طاردوا، وتجلّدوا
للنائبات بصارم وبمقول
كم قاتلوا، كم طاولوا، كم ما جلوا
من جيش كفر باقتحام الجحفل
كم أولجوا كم أزعجوا، كم أسرجوا
بتسارع للموت لا بتمهّلِ
كم شرّدوا، كم بدّدوا، وتعوّدوا
تشتيتَ كلَّ كتيبة بالصيقلِ
يوم الوغى يومُ المسرّة عندهم
عند الصياح......... (١٧)

* * *

اسكنْ فؤادي وقرَّ الآن في جسدي
فقد وصلتَ بحزب الله أحبالاً
هذا المرامُ الذي قد كنتَ تأملُه
فطبْ مآلاً بلقياه وطبْ حالاً
وعش هنيئاً فأنت اليوم آمنُ منْ
حمام مكةَ إحراماً وإحلالاً
فأنت تحت لواء المجد مغتبطٌ
في حضرة جُمِعَتْ قطباً وأبدالاً
وتِهْ دلالاً، وهزَّ العِطف من طربٍ
وغنِّ وارقصْ وجرَّ الذيل مختالاً
أمنت من كلِّ مكروهٍ ومظلمةٍ
فبحْ بما شئتَ تفصيلاً وإجمالاً
هذا مقام التهاني قد حللت به
فارتعْ ولا تخشَ بعد اليوم أنكالاً
أبشرْ بقرب أمير المؤمنين ومن
قد أكملَ الله فيه الدينَ إكمالاً
عبد المجيد حوى مجداً وعزَّ على
وجلَّ قدرا .... (١٨)

* * *

فيا قلبي المجروحَ بالبعد واللقا
دواك عزيزٌ ليس تنفكُ ولهانا

ويا كبدي ذوبي أسى وتحرقاً
ويا ناظري لا زلتَ بالدمع غرقانا

أسائلُ عن نفسي فإنيَ ضللتها
وكان جنوني، مثل ما قيل، أفنانا

أسائل من لاقيتُ عني والهاً
ولا أتحاشاهم رجالاً وركباناً (١٩)

لا نريد أن نستكثر من هذا النمط من التكرار، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يممت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليه نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر.

تهيمن صيغة «لازال» على الأبيات في النص الأول، وهي صيغة «دعاء». وقد رد الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ «أبي النصر النابلسي» الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هذه القصيدة نهجه المألوف في الرد على من يرسل إليه بمدح، فقسم القصيدة قسمين، وقف الأول منهما على تقريظ القصيدة، ووقف ثانيهما على الدعاء له. وتشكل صيغة الدعاء ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعا، فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمقه، و تجمع مضمون الدعاء المتفرق بين الكمال والعزة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في «بؤرة دلالية» واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، و تنهض أداة الربط الصريحة «الواو» في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل من الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم «البؤرة الدلالية» وتغنيه.

وتهيمن صيغة «التكثير» المكونة من كم الخبرية يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق كقصف الرعد المتصل محدثة ضوضاء لفظية عالية تسعفها في ذلك أمور، أولها هذا الجناس الذي يتوالى صفوفا كصفوف الخيل كلما تقدم منها صف لحق به صف آخر. وثانيها غياب أدوات الربط فكأن الشاعر تحت وطأة مشاعره



الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتا للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية (الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الإدلاج، الإسراج، التشريد، التبديد). فإذا نظرنا في القصيدة كاملة رأيناها يتصدرها أسلوب وجداني رقيق عبر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة ريح الجنوب، وهو استغراق قلَّ أن نجد له نظيرا في شعرنا القديم حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (الغرام، التجمل، الحرقة، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التململ، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى...)، وبتكرار صيغة «الأمر» الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودّي)، وبالملامح البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف إقراء السلام)، وببناء الجملة الشعرية بناء عذبا منسابا على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

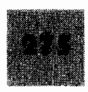
يا أيّها الريحُ الجنوبُ تحمَّلي
مني تحيةَ مغرمٍ وتجمَّلي
واقري السلامَ أهيلَ ودّي وانثري
من طيبِ ما حمّلت ريحَ قرنفل
خلّي خيامَ بني الكرام وخبِّري
أني أبيتُ بحرقةٍ وتبلبل
جفناي قد ألفا السّهادَ لبينكم
فلذا غدا طيبُ المنام بمعزل
كم ليلةٍ قد بتُّها مُتحسّراً
كمبيتِ أرمدَ في شقا وتململ
سهران ذو حزن تطاول ليلُه
فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي؟
ماذا يضرّ أحبتي لو أرسلوا
طيفَ المنام يزورني بتمثّل

كل الذي ألقاه في جنب الهوى
سهلٌ سوى بينِ الحبيب الأفضلِ
أدّي الأمانة يا جنوبُ وغايتي
في جمعِ شملي يا نسيم الشمأل
واهدي إلى من بالرياض حديثُهم
أزكى وأحلى من عبير قرنفل
تفديهم نفسي وتفدي أرضهم
أزكى المنازل. يا لها من منزل [٢٠]

من يصدق أن هذه المناجاة الشجية العذبة تنقلب إلى هذه الضوضاء التي تصم الآذان؟ ومن يصدق أن هؤلاء الذين يتحدث عنهم في هذا المقطع هم هؤلاء أنفسهم الذين كان يتحدث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التكثير؟ باختصار نحن أمام تحول أسلوبي يكشف عن تحول في زاوية الرؤية، فهو حين يتحدث عن علاقته بهم يجنح إلى الأسلوب العاطفي، وهو حين يتحدث عن علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر المدوي. ولا يلبث سياق «التكثير» الإنشائي أن ينكسر، ويحل محله سياق خبري تتردد فيه أصداء الفخر، ثم ينكسر هذا السياق، ويتحول الأسلوب مرة أخرى للتعبير عن رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهال والضراعة والتوسل والاستغاثة.

ويهيمن على هذا القسم من النص نمط آخر من التكرار هو نمط المزاوجة بين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة، وتتكرر كلمة «الرب» ومرادفاتها تكرارا يشيع في النفس إحساسا بأنها قد غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يا ربّ، يا ربَّ البرايا زدهمُ
صبراً ونصراً دائماً بتكمّل
وافتحْ لهم مولاي فتحاً بيّناً
واغفرْ وسامحْ يا إلهي عجِّل
يا ربّ يا مولاي وابقهمُ قذى
في عين من هو كافرٌ بالمرسل



وتجـــــاوزَنْ مـــــولاي عـن هـفـــــواتـهـم
والـطـفْ بـهـم فـي كـل أمـــــــرِ مـنـزل
يـا ربَ لا تـتـــركْ وضـــيـــعـــاً فـيــهـم
يـا ربَ واشـــمـلْهـم بـخـــيـــرِ تـشـــمـل (٢١)

لقد نفض يديه كلتيهما من نضار الشعر، وضم بهما جميعا إلى صدره يواقيت الدعاء !

وفي النص الثالث يسترسل الشاعر في مناجاة فؤاده استرسالا يلفت النظر. وحقا كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبه ويناجيه أحيانا، لكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذي نراه في نص الأمير عبد القادر. بل كان يكتفي باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، فإذا استرسل لم يزد على البيتين أو ثلاثة الأبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقف صاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولسنا نجد مثل ذلك في نص الأمير عبد القادر، فهو نص يهيمن عليه صوت واحد متفرد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعا غنائيا صرفا، ويتحول به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله كما هي في وجدان الشاعر لا كما هي في الواقع. ولهذا السبب تخرج صيغة «الأمر» المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر ـ في حقيقة الأمر ـ لا يأمر فؤاده، بل يعبر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في هذا التعبير، أو قل ـ بتعبير أدق ـ يتخذه وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي الموّار بالغبطة العميقة والرضا المستطاب. وتظهر هذه الغبطة وذلك الرضا في مضامين صيغة الأمر «السكينة، الاطمئنان، طيب الحال وطيب المآل، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب، الغناء، الرقص، الاختيال، الأمن، البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسعة (ارتع)، البشرى». ويعزز السياق الذي ترد فيه أفعال الأمر هذه الغبطة وذلك الرضا (اتصال حبله بحبال حزب الله، تحقيق المرام، حمام مكة الآمن الذي يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التهاني، القرب من أمير المؤمنين). وليس يخفى ما في هذا السياق من عناصر دينية تطمئن القلب، وتغمره بفيض روحي شفيف، فيورق في النفس حبورها. وتؤدي أدوات الربط التي يحرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه نظرا إلى تجانس

المعطوف والمعطوف عليه (كلها جمل فعلية مكونة من فعل أمر مسند إلى ضمير المخاطب)، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضما وثيقا، وتكوِّن منها جميعا جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكا وصلابة، وتعصمه من التصدع أو التشتت، كما تكشف ـ في الوقت ذاته ـ عن غنى الدلالة وتنوعها ووحدتها في آن. وقد تتلاحق أحيانا هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقا مدهشا يكاد يجسد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل:

وتِهْ دلالاً، وهزَّ العِطفَ من طربٍ   وغنِّ، وارقصْ، وجرَّ الذيلَ مختالاً

لقد هبَّت الريحُ رخاء على الأمير عبد القادر بعد أن كانت عاصفة نكباء، فقد أطلقت فرنسا سراح الأمير الأسير، «وخيّرته في البلد الذي يطيب له، فاختار «بروسه» من أعمال الأناضول إلى جانب استانبول ليعيش في حمى الخلافة الإسلامية بظل السلطان عبد المجيد. ووصل إلى «فروق» فتقدم إلى السلطان بالقصيدة التالية التي اجتزأنا منها [٢٢] وإذن ليس عجيبا أن يبتهج الشاعر ويغني، ويصدر في هذه القصيدة عن نفس تظللها الغبطة ويملأ أرجاءها الحبور.

وتتكرر في النص الرابع صيغة النداء، ويعقبها تكرار كلمة «أسائل». فما دلالة كل من التكرارين (النداء، المساءلة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معا ببقية القصيدة؟

إن أول ما يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يشخص أَبعاضا من ذاته وينادي كلا منها على حدة، ويناجيه، ويصف حاله البائسة في توجع قانط، واستسلام يخالطه شجن عميق. وهذا يعني أننا أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض منه معنى الندب والاستغاثة، فمن يندب؟ وبمن يستغيث؟ «فيا قلبي المجروح...»، «ويا كبدي ذوبي أسى...» ويا ناظري لا زلت بالدمع...». إنه يندب أبعاض ذاته، فهل نستغرب ـ والحال هذه ـ أن يسترسل في نجواه مكررا هذا الضرب من النداء تكرارا متلاحقا يقوي إحساسنا بحالته النفسية، ويكشف عن بلبلته واضطرابه، وعن كثافة المادة العاطفية التي يرزح تحت وطأتها حتى لتكاد النفس تنوء بحملها؟ ويؤازر هذه النجوى القائمة على التشخيص عنصر بنائي قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الألفاظ العاطفية الانفعالية ذات القدرة

العالية على الإيحاء بهذه المشاعر بما لها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي (القلب، الجرح، اللقا، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسى، الحرقة، الدموع). ويأتي التكرار الثاني (أسائل) حاملاً في سياقه معاني الضياع والضلال والفقد والجنون والوله، فيكمل دلالات التكرار السابق ويعمّقها في النفس. بيد أن الشاعر ـ على الرغم من ذلك كله ـ يظل معتصما بذاته التي تكاد تتبدد، ويظهر هذا الاعتصام جليا بحركة الضمائر ـ والضمائر عصب حي في الشعر ـ، فإذا هو يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه لا يفارقه، ولا يسمح لضمير الخطاب أو الغياب أن ينوب أحدهما أو كلاهما عن ضمير المتكلم، فينكشف بذلك تشعث الذات وتبددها! فأي ذات هذه الذات التي تبدو عصية على التبدد والتلاشي وهي ترى أبعاضها مفرقة في كل صوب؟! إن الذات في الشعر العذري ذات منهوكة يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الري، ويكاد يمزّقها التوزع بين الإقدام والإحجام، ويكاد يتلفها المجتمع بحصاره الصارم فتحاول الفرار منه و الاغتراب في مجتمع لا إنساني، ويقترن إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين آسر عذب إلى البادية، حيث مدارج الطفولة وملاعب الصبا، وما أكثر ما يقترن الحب بالموت في سياق حديث هذه الذات عن نفسها. وكثير من هذه العناصر العذرية وغيرها مبثوث في أرجاء هذه القصيدة، بل إن الشاعر يحوم حول أبيات لـ«عبد الله بن الدمينة» (٢٣) وهي:

والضاربون ببيض الهند مرهفةً
تخالها في ظلام الحرب نيرانا

والطاعنون بسُمر الخطِّ عاليةً
إذا العدو رآها شُرِّعت بانا

والمصطلون بنار الحرب شاعلةً
مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا (٢٤)

والراكبون عتاق الخيل ضامرةً
تخالها في مجال الحرب عُقبانا

جيشٌ إذا صاح صيَّاحُ الحروبِ بهم
طاروا إلى الموت فرسانا ورجلانا (٢٥)

* * *

عجْ بي فديتك. في أباطح دُمَّر
ذات الرياضِ الزاهراتِ النُضَّرِ
ذات المياه الجاريات على الصفا
فكأنها من ماء نهر الكوثر
ذات الجداولِ كالأراقم جريُها
سبحانه من خالقٍ ومصوِّرِ
ذات النسيم الطيّب العَطِر الذي
يُغنيك عن زيد ومسكٍ أذفرِ
والطيرُ في أدواحها مترنِّمٌ
برخيم صوتٍ فاقَ نغمةَ مزهرِ [٢٦]

* * *

وما كلُّ شهمٍ يدَّعي السبقَ صادقٌ
إذا سيق للميدان بان له الخسرُ
وعند تجلّي النقع يظهرُ من علا
على ظهرِ جردبلٍ ومن تحته حُمرُ
وما كل من يعلو الجوادَ بفارسٍ
إذا ثار نقعُ الحرب والجوُّ مغبرُّ
فيحمي ذماراً يوم لا ذو حفيظة
وكلُّ حماة الحيِّ من خوفهم فرّوا
ونادى ضعيفُ القوم من ذا يغيثني؟
أما من غيورٍ؟ خانني الصبر والدهر
وما كلّ سيفٍ ذو الفقار بحدّه
ولا كلُّ كرّارٍ علياً إذا كرّوا
وما كلّ طيرٍ طار في الجوِّ فاتكاً
وما كلُّ صياحٍ إذا صَرْصَرَ الصقرُ
وما كلّ من يُسمى بشيخ كمثله
وما كلُّ من يدعى بعمرو إذن عمرُو
وذا مَثَلٌ للمدَّعين ومن يكن
على قدم صدق... [٢٧]

* * *

تميدُ بهم كأسٌ بها قد تولّهوا
فليس لهم عرفٌ، وليس لهم نُكرُ

حيارى فلا يدرون أين تواجّهوا
فليس لهم ذكرٌ، وليس لهم فكر

فيطربهم برقٌ تألّقَ بالضحى
ويُرقصهم رعدٌ بسلعٍ له زأرُ

ويُسكرهم طيبُ النسيمِ إذا سرى
تظنّ بهم سحراً وليس بهم سحر

وتبكيهم وُرقُ الحمائمِ في الدجى
إذا ما بكت من ليس يُدرى لها وكر

وتسبيهم غزلانُ رامةَ إن بدت
وأحداقُها بيضٌ وقاماتُها سُمر

وفي شمّها حقاً بذلنا نفوسنا
فهانَ علينا كلُّ شيء له قَدْر (٢٨)

لقد آثرنا ـ كما فعلنا سابقا ـ أن نختار أربعة نصوص يتكرر في كل منها نسق لغوي مختلف عن الأنساق المتكررة في النصوص الأخرى.

يتكون النسق اللغوي المهيمن في النص الأول من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور + مضاف إليه + حال. ويشذ عن ذلك شذوذا طفيفا البيت الأخير فيتكون النسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق في تكراره فحسب، بل تظهر أيضا في توظيف الشطر الثاني من كل بيت ـ ما عدا بيتا واحدا سنقف عنده لاحقا ـ في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط «الواو» بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعا وثيقا في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. ويؤازر هذه السلسلة نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي، فيعزز تلاحم مستويات النص، ويحكم بناءه إحكاما قويا، فيتأهل النص ببنائه المحكم وبمعجمه اللغوي ـ وهو معجم الحرب بسيوفها المرهفة ورماحها العالية ونارها المشبوبة وخيلها الضامرة العتاق وفرسانها العقبان، وكل هذه الألفاظ والصور أكسبتها نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم طاقات



ثرية ادخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان ـ لإنتاج دلالة صارمة شديدة الوقع في النفس، دلالـة لا اهتـزاز فيها ولا خلخلة، ولا يكاد النص ينتج هذه الدلالة ويبثـها حتى تتـخرم، فتهـتز وتضطرب ويتشعث أثرها في النفس، يخرمـها هذا الشطر الذي أشرنا إليه سابقا (مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا)، فهو يكسر السياق، وينحرف به إلى سياق التوسل والضراعة. ويشكل هذا الانحراف، «وحدة طفيلية» تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحول بها ـ ولو مؤقتا ـ إلى نقيضها.

وحقا قد تبدو هذه الوحدة إضافة فائضة وعبئا على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائما؟ إن هذه الوحدة الطفيلية مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي ـ أولا ـ تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي ـ ثانيا ـ تعيدنا إلى بؤرة القصيدة ونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتسابها إلى القصيدة، وغربة أبيات الفخر والحماسة عنها، أو ضعف صلتها بها. إن بنية القصيدة بنية استغاثة وتوسل وضراعة. وليس هذا الفخر بجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبث بعده أن تعود إلى سياقها الأول. «لقد اشتبكت روسيا بحرب مع الدولة العثمانية في شبه جزيرة القرم العام ١٨٥٣، وعرفت الحرب باسم هذه الجزيرة من بعد. وتدخلت فيها الدول الغربية كل لمصلحتها... أما المسلمون من جميع جهات الأرض فقد أمدوا الدولة العلمية بالدعاء... والقصيدة التالية [أي القصيدة التي نتحدث عنها] توسلات للباري تعالى نظمها الأمير الشاعر كي ينصر الله الدولة العلية العثمانية»[٢٩]:

يـــا ربِّ! يـــا ربِّ! يـــا ربَّ الأنـــامِ! ومـــن
إلـيـــه مـــفـــزعُنـا ســـراً وإعـــلانـاً

يـا ذا الجـــلالِ وذا الإكـــرامِ، مـــالـكـنـا
يـا حـيّ يـا مـــوليـــاً فـــضـــلاً وإحـــســـانـاً

يـا ربِّ أيـدْ بـروحِ الـقـــدس مـلـجـــأنـا
عـــبـــد المجـــيـــد...

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة والتوسل والضراعة سواء أعبر الشاعر عن هذه الرؤية الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة كما نرى في هذه الأبيات، أم عبر بتكرار صيغة الأمر كما رأينا في نص سابق، أم زاوج بين هذين الضربين من التكرار كما يفعل في جزء من هذه القصيدة.



فإذا أعدنا النظر قليلا في مسلك الشاعر اللغوي رأيناه يكرر نسقا لغويا بعينه حتى إذا استقرت صورة هذا النسق في خلد المتلقي، وصار يتوقع تكراره عدل عند عدولا واضحا. ولكنه لا يلبث بعد عدة أبيات أن يكرر نسقا آخر أو صيغة حتى إذا أصبحت متوقعة مضى فيها قليلا ثم عدل عنها، وهكذا .... وبذلك تبدو القصيدة كأنها مبنية على نهج شبه دقيق من التعاقب بين إرساء نظام ما وصدعه ثم إرساء نظام آخر وصدعه، وهذا النهج سمة عضوية في النص الشعري عامة. ومما لا ريب فيه أن «تغير قواعد الانساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني، إذ لا يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغوا وفضولا قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة» [٣٠].

وفي النص الثاني يبني الشاعر نسقه اللغوي المكرر من متضايفين أولهما صفة لموصوف خارج النسق تليهما صفة للمضاف إليه، فكأنه يبنيه على تراكم الصفات أو حشدها. ويكرر في هذا النص ما فعله في النص السابق، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النسق ويغذي دلالته، ويشذ عن ذلك البيت الثالث. والنص - في حقيقته - احتفاء وقور بجمال طبيعة «دمر» [٣١]، ولعل هذا النسق اللغوي الذي تتراص فيه الصفات دون أن تجور واحدة على أختها يكشف عن جانب من هذا الوقار، فالشاعر لا يعيد ترتيب عناصر الطبيعة، ولا يعبث بها، بل يصورها على ترتيب وقوعها في نفسه، ويعطي كل مظهر من مظاهر جمالها حقه، وهل أبلغ دلالة على الوقار وعدالة القسمة من استخدام نسق لغوي واحد متبوع بوصف مفرد أو جملة واصفة لكل مظهر؟! والنص - بعدئذ - جملة كبرى واحدة تقوم فيها كلمة «ذات» المتكررة بدور الربط بين وحداتها الصغرى، فترتبط هذه المظاهر كلها (الرياض والمياه والجداول والنسيم) برباط وثيق، وتردها جميعا بالطريقة نفسها إلى مرجعها، أو بعبارة مجازية إلى حضن أمها، «دمر». وقد كان خليقا بهذا النص بنسقه اللغوي المتكرر، وببنائه شبه المحكم، وبمجمعه اللغوي، أن ينتج دلالة صافية مشبعة بالحبور النقي لولا أن الشاعر كسر سياق النص، وانحرف به إلى سياق ديني (سبحانه من خالق ومصور)، فخلخلت هذه الوحدة الغريبة عن السياق طيف الدلالة وشعثته، وذهبت ببعض صفائه وببعض قدرته على إشباع الإحساس بالجمال. وكان الشاعر قد رشح لهذا الانحراف ترشيحا مضمرا في صورة ماء نهر الكوثر.

وحقا إن هذه الوحدة الغريبة الطارئة لا تخدم وحدة الأبيات، ولا تغذي دلالتها، بل تخرم هذه الوحدة وتشعث هذه الدلالة وتضعفها، وتبدو إضافة فائضة أو وحدة «طفيلية» في سياق الأبيات، ولكنها جوهرية في سياق القصيدة لأنها تكشف عن رؤيتها الدينية العميقة، فليس هذا الجمال الآسر سوى بعض ما أبدعه الخالق. ولعلنا لا نستغرب بعدئذ إذا سمعنا الشاعر وهو يتأمل هذا الجمال يقول:

مـــغنى بـه النســـاك يـزهو حـــالهـــا

مـــــا بـين أذكــــــارويـين تـفـكُّـرِ

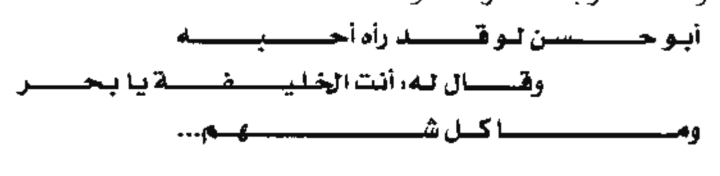
ألا يبدو تداعي المعاني على هذا النحو غريبا بل غريبا جدا؟! ولكنه - على غرابته أو بسبب منها - يكشف عن رؤية دينية عميقة للكون والحياة.

ويهيمن في النص الثالث نسق لغوي مكون من حرف عاطف وهو «الواو» وأداة نافية هي «ما» أو «لا»، ومتضايفين أولهما لفظ «كل» وثانيهما متغير الدلالة. وإذا نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه. وأنا أحب أن أنظر في هذا العنصر المتغير الدلالة في النسق قبل النظر في غيره لعلي أرى فيه رأيا. إنه - على الترتيب - الشهم الذي يدعي السبق في ميدان الحرب، والشخص الذي يعلو الجواد في الحرب، والسيف، والبطل الكرار في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهم الرائي أو يظن فيه قدرة الفتك، والصياح الذي يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ المدَّعي، ومن يدعى بعمرو. وأحب أن تعيد النظر معي كرة أخرى في هذا «المتغير» فإن له شأنا فيما أحسب. فهو في الأنساق الأربعة الأولى يحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب، وهو في النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوى بغيرها، وهو في النسق السابع يحمل دلالة دينية، ويحمل في النسق الأخير دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى.

ولعل نظرة أخرى إلى هذه الدلالات تستطيع أن ترد دلالات الأنساق الستة الأولى إلى دائرة دلالية واحدة هي «دائرة الحرب» وما ينبثق منها. ويؤكد هذه النظرة هذا الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أول نسق لغوي، وعن حماية الذمار، وصاحب الحمية وحماة الحي، وإغاثة المستغيث في البيتين اللذين يتلوان أول تكرار للنسق اللغوي. وإذا نحن في سياق الحرب، ومعجم النص هو معجم الحرب المألوف بألفاظه وإعلامه (الميدان، النقع، الجواد،

الفارس، الحمية، الفتك، الصقر). وفي ضوء هذا الاستنتاج يبدو النسق اللغوي المتكرر مهيمناً على المستويين اللفظي والدلالي معا، أي أن دلالة كل نسق من هذه الأنساق اللغوية هي كدلالة الأنساق الأخرى، وبعبارة أوضح نحن أمام «تكرار معنوي»، وسبق أن قلنا إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي. وقد قلنا منذ قليل إن المتغير في النسق الأخير يحمل دلالة عامة لاحتضان دلالات شتى، أي أن دلالته تكرار بصورة ما لدلالات ـ أو الدلالة ـ الأنساق التي تحدثنا عنها. ولم يبق أمامنا إلا الدلالات الدينية في النسق السابع، فلنرجئ الحديث عنها قليلا....

إن معرفة الجنس الأدبي أو معرفة الغرض الشعري ـ ولا مناص من استخدام مصطلح «الغرض» ههنا أو استخدام مصطلح محتوى فيه هو مصطلح «الموضوع» ـ تحدد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معا، وتقلل من دور المصادفة [٣٢]. فهل نحن الآن أمام موضوع شعري هو موضوع الحرب؟ هذا ما يقوله النص صراحة. ولكن من قال إن الصراحة هي من وظائف الشعر دوما أو غالبا؟ لنعد إلى القصيدة لعل فيها ما ينقع الغلة ويبدد الشك. عنوان القصيدة «أستاذي الصوفي»، ونستطيع بيسر أن نتبين وحداتها الموضوعاتية «فهي: حياة الشاعر قبل لقاء أستاذه، الرحلة إلى أستاذه، مكان اللقاء، لقاء الأستاذ والحديث عنه، وهي وحدة مسرفة في الطول (٢٨ بيتا) ـ وحدة الحرب، عودة إلى الأستاذ، وحدة الخمرة... لقد جاءت وحدة الحرب استطرادا لقوله:



أبو حسن لو قد رآه أحبه

وقال له: أنت الخليفة يا بحر

وما كل شهم...

....

وقد علمنا تاريخ الشعر العربي القديم أن بين الاستطراد الطويل والموضوع الذي خرج عليه الاستطراد علاقة ما ظاهرة، ولكن هذه العلاقة، سواء أكانت علاقة مشابهة أم علاقة أخرى، هي أهون ما في الاستطراد وأيسره [٣٣]. ما أكثر ما يمكر الشعراء بنا! إن فهم الاستطراد فهما دقيقا يقتضي النظر إليه في سياق القصيدة أولا، والنظر إليه في ذاته ثانيا ثم محاولة ربطه بالرؤية أو الموقف.

لقد تبين لنا من سياق القصيدة أن وحدة «الحرب» طارئة على السياق، أي هي وحدة طفيلية استطرد إليها الشاعر في معرض الحديث عن شيخه الصوفي، وأطال فيها، فكسرت سياق القصيدة، وانحرفت بها عن سياقها وأحدثت تحولا أسلوبيا، فظهر سياق الفخر والحماسة بجلاله المعروف، ورنينه الموسيقي العالي. وحين ننظر في هذه الوحدة نحس أن الشاعر قد راض هذا السياق الوعر من قبل طويلا، فهو يجري فيه طلقا لا يُلوى له عنان حتى لكأنه يأخذه بالناصية، ويروز فيه نفسه بعد زمن شوطا أو أشواطا، فيعرف من نفسه ما ألفه فيها من قبل. فهل نصدق ـ بعدئذ ـ ما زعمه الشاعر؟ لقد أوهمنا أنه يريد أن يقول إن الخليفة الحق هو شيخه لا سواه ولو تشبهوا به «أنت الخليفة يا بحر»، وتعريف الخبر ههنا يفيد الحصر، وإن ما استطرد إليه إن هو إلا توضيح وتوكيد لهذه القضية ـ وهذه هي العلاقة الظاهرة بين الموضوع والاستطراد التي أشرت إليها سابقا ـ ولكن هذا الإيهام تبدد حين استطال باستطراده كل هذه الاستطالة، وبدا الاستطراد مقصودا لذاته، فهو يستمتع بتكرار نغمة الحماسة وعرضها في معارض حماسية شتّى، ويكشف بذلك كله عن روح الحماسة البدوية المتأصلة في نفسه، وهي الروح التي تكشف عنها قصائد شتى في الديوان.

وإذن نحن ـ مرة أخرى ـ أمام وحدة طفيلية قادرة على الكشف عن جانب من موقف الشاعر أو رؤيته هو جانب الفروسية البدوية. فإذا ضممنا إلى هذا الجانب من شخصية الشاعر الملمح الديني الذي أبرزناه سابقا بدت ملامح الشخصية كاملة. إنها شخصية فارس بدوي مؤمن يرى الحياة والكون من حوله رؤية دينية بطولية في آن. ولعل الدلالة الدينية التي نصصت عليها في النسق السابع، وأرجأت الحديث عنها، قد اتضحت وظيفتها الآن، فهي تنافس الدلالة البطولية فتظهر في سياقها، وتتكامل معها فتكتمل صورة الفارس البدوي المؤمن، كما أنها ترشح للعودة إلى السياق الديني واستئناف ما انقطع من الحديث عن الشيخ.

وفي النص الأخير ـ وهو جزء من وحدة «الخمرة» في قصيدة «أستاذي الصوفي»ـ يتكرر نسقان لغويان. يتكون أولهما من حرف رابط وفعل ناقص وجار ومجرور واسم الفعل الناقص، ويتكون الثاني من حرف ربط، وفعل مضارع يتصل به ضمير نصب مقدم، وفاعل ومضاف إليه.

وتقوم بين النسقين علاقة «تضاد» واضحة، فالنسق الأول ينفي ويعمق بتكراره مفهوم النفي في النفس، والنسق الثاني يثبت ويعمق بتكراره مفهوم الإثبات في النفس. ومن عجب حقا أن يتساوى هذان النسقان في الدلالة، فيعمل كلاهما في اتجاهين متضادين. فأولهما يكاد يثبت وهو ينفي، وثانيهما يكاد ينفي وهو يثبت، فكأن النسقين يؤديان وظيفة واحدة هي إنتاج دلالة ملتبسة حائرة أو شبه غامضة! فهؤلاء الذين يتحدث عنهم «ليس لهم عرف»، ولكنهم أيضا «ليس لهم نكر». ويراهم الرائي فيظنهم مسحورين، ولكنهم «ليس بهم سحر». ألست ترى كيف يكر النسق على ما قبله ويبطله؟!

وهؤلاء قوم «يسكرهم طيب النسيم»، «وتبكيهم ورق الحمائم» «وتسبيهم غزلان رامة»! وما قولك في هذا «السكر» الذي يذهب بالعقل، وفي هذا «البكاء» الذي يذهب بالمسرة، وفي هذا «السبي» الذي يذهب بكل شيء؟ ألست ترى أن الفعل يكاد ينفي وهو يثبت؟! نحن أمام دلالة غير صافية، دلالة مشوشة أو حائرة أو شبه غامضة. ويتألق «البرق» فيزيد الدلالة اختلاطا بغيرها وغموضا «فيطربهم برق تألق بالحمى»، والبروق في الشعر العربي القديم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمشاعر المختلطة والأحلام الغامضة. وتعزز ألفاظ النص هذه الدلالة (تميد أي تضطرب وتدور، الوله، الحيرة، عدم الدراية..). فإذا أبحنا لأنفسنا أن نتأمل قليلا أبياتا قليلة سبقت هذا النص - وهي إباحة مشروعة علميا - وجدنا (العقول الهائمة، والسكر المخامر، والتيه)، ورأينا عبثا غريبا بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر)، فهم يبعثرون هذه العناصر، ويسرفون في بعثرتها، ويصفونها حسب موقعها في نفوسهم لا حسب موقعها في العالم. وإذن فالدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان المذكوران متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى بل متحدة بها، أو قل هما هذه التمتمة السحرية المبهمة التي تفضي بنا إلى عالم النص. أليس الشاعر ساحر كلمات؟! هل عرفت الآن العالم الذي يتحدث عنه الشاعر؟ إنه عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود، وتتماهى فيه المخلوقات، ويستوي فيه السر والعلن، والتصريح والكناية، وتتبوأ فيه «الخمرة» - وهي رمز صوفي خصب الدلالة أثير على قلوب المتصوفة جميعا - مقاما رفيعا:



وصرّح ما كنّى ونادى، نأى الصبر
إذا صرّح الحادي بذكرِ صفاتها
ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر
وقال: اسقني خمراً وقل لي هي الخمرُ
فلا خيرَ في اللذّاتِ من دونها سِتر
وصرِّح بمن تهوى ودعني من الكنى
ونازلَهم بسطٌ، وخامرهم سُكر[٣٤]
ترى سائفيها كيف هامَتْ عقولهُم

أليس هذا التأرجح بين السر والجهر، وبين التصريح والتكنية ينتج هو الآخر دلالة مختلطة شبه غامضة، أو دلالة حائرة، بل قل: دلالة غير صافية؟ وينبغي أن نتذكر أن «الخمرة» هي موضوع هذه الوحدة ونواتها، وهي خمرة لا تقل صفاتها في دلالتها بلبلة واضطرابا واختلاطا عن الدلالات السابقة في النص، ففيها من صفات «الخمرة» العادية مقادير، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أيضا. إنها خمرة العرفان الإلهي، أو خمرة المتصوفة وكفى بذلك التباسا.

وإنه لما يلفت النظر في هذا النص أن يضمِّن الأمير عبد القادر قصيدته بيتين مشهورين من شعر أبي نواس: (ألا فاسقني خمرا وقل لي والبيت الذي يليه)، فيفرض ـ بسبب ذلك ـ النسق النواسي بإشكالاته والتباساته حضورا كثيفا، ويجد القارئ نفسه وقد زج به الشاعر في منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقدة. لقد جعل أبا نواس خادما لهذه الرحلة الروحية ـ والرحلة في الأدب العربي القديم مرتبطة بالبحث عن المعرفة ـ، فهل كان حاديه ودليله إلى العرفان الإلهي، أو إلى العلم «كل العلم» ـ على حد تعبير الأمير نفسه ـ، لقد تماهى معه، فهل كان يرى فيه متصوفا كبيرا؟

ويستفيض التكرار في هذه القصيدة ـ وهي درة الديوان ـ استفاضة تستوقف القارئ العجلان، فهو تكرار نسق لغوي ـ على نحو ما رأينا ـ وهو أكثر ضروب التكرار شيوعا، وهو تكرار نداء، وتكرار كلمة، وتكرار استفهام، وسوى ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

ـ وشتان ما بين الحجيجين عندنا
فهذا له ملكٌ وهذا له أجر

ـ ويلقى رياضاً أزهرت بمعارفٍ
فيا حبذا المرأى ويا حبذا الزهر

ويشربُ كأساً صرفةً من مدامةٍ
فيا حبذا كأسٌ ويا حبذا خمر

ـ فلا عالم إلا خبيرٌ بشأنها
ولا جاهلٌ إلا جهول به غرّ

ـ عياذي ملاذي عمدتي ثم عدّتي
وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر

ـ تضوّع طيباً كلُّ زهرٍ بنشره
فما المسكُ؟ ما الكافورُ؟ ما النّدُّ؟ ما العطر؟

وما حاتمٌ؟ قل لي، وما حلم أحنف؟
وما زهدُ إبراهيم أدهم؟ وما الصبر؟

وليس يكتفي الشاعر بالتكرار، ولكنه يضم إليه ـ كما ترى ـ أنواعا بلاغية كالتقسيم في الأبيات الثلاثة الأولى، وكمراعاة النظير في البيت الرابع والبيت الأخير. ويطول بنا الحديث لو مضينا نتقصى كل ضروب التكرار، ونبحث عن دلالاتها، ووظائفها الفنية في كل قصيدة، وهو حديث لا يسمح به الموقف، وربما كان فيما قيل في الصحف الماضية بعض الغناء.

ويكثر الشاعر من الجناس والطباق والمقابلة، بل إن المقابلة ـ في عدد من القصائد ـ هي بؤرة القصيدة ونواتها، فعلى حديها تنهض بنية القصيدة، وبها تنتج دلالتها الكبرى، فإذا نحن أمام مفارقة تصويرية كبرى كما في قصيدة «ما في البداوة من عيب» [٣٥]، التي استهلها الشاعر بمقابلة ثم أردفها بأحرف ثم أردف الثانية بثالثة:

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضر
وعاذلاً لمحبِّ البدو والقفر

لا تذممنَّ بيوتاً خفَّ محملُها
وتمدحنَّ بيوتَ الطين والحجر

لو كنتَ تعلمُ ما في البدو تعذرني
لكنْ جهلتَ وكم في الجهلِ من ضرر



ثم مضى يستكمل بناء قصيدته متخذا من بنية المقابلة البنية الأساس لها، ولهذا كثرت المقابلات والطباقات فيها، كما ظهر فيها «المدح بما يشبه الذم»، وهو لون بلاغي يقوم على المفارقة بين ما يرشح له السياق وبين ما يدل عليه، ومن هنا كان هذا اللون قريب النسب من المقابلة، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، وما نرى في هذه الأبيات:

قال الالى قد مضوا قولاً يصدقه
نقلٌ وعقلٌ وما للحقّ من غير
الحسنُ يظهر في بيتين رونقه
بيتٌ من الشَّعْر أو بيتٌ من الشَّعر
سفائنُ البرِّ بل أنجى لراكبها
سفائنُ البحر كم فيها من الخطر
لا نحملُ الضيم ممن جارَ نتركُهُ
وأرضُهُ وجميعُ العز في السفر
نبيتُ نار القرى تبدو لطارقنا
فيها المداواةُ من جوعٍ ومن خَصَر
عدُونا ما له ملجأ ولا وزرٌ
وعندنا عادياتُ السبق والظفر
ما في البداوةِ من عيبٍ تُذَمُّ به
إلا المروءة والإحسان بالبدر
وصحة الجسم فيها غيرُ خافيةٍ
والعيبُ والداء مقصورٌ على الحضر

وهكذا تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر، ولهذا السبب قلنا إن بنية المقابلة هي نواة القصيدة. ويتضح من مقابلة الاستهلال والمقابلة التي تليها تعصب الشاعر للبداوة وتفضيلها على الحضر، وقد ترك هذا التعصب أو الانحياز أثره الواضح في القصيدة، فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن يكون فيها سوى العيوب، وجمع للبداوة الفضائل من كل صوب. وأدى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الإيجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية. ويبدو تصوير الشاعر للبادية تصويرا شاعريا عذبا يفيض بالبهجة والحبور، ويمتلئ بالحركة

والحياة، ويخرج فيه الشاعر ـ على عادة الشاعر القديم ـ إلى ضروب من التفتي، وتتردد في أجزاء من هذا التصوير أصوات زهير بن أبي سلمى، والمثقب العبدي، وعمر بن أبي ربيعة في «تناص» صريح على نحو ما نرى في هذين البيتين:

يوم الرحيل إذا شُدَّتْ هوادجُنا
شقائق عمَّها مزنٌ من المطر

فيها العذارى وفيها قد جعلن كوى
مرقَّعاتٍ بأحداق من الحَوَرِ [٣٦]

ولعل هذا الحب العميق للبادية، وهذا التعلق الشديد بها، وهذا الوقوف المتأني على مظاهرها، ووصفها على ترتيبها، في الواقع دون عبث بها، وهذا التصور لها «ترابها المسك أو أنقى» الذي يكشف عن موقعها في نفسه، لعل ذلك كله ـ وربما سواه أيضا ـ هو الذي لفتنا إلى الملمح الأصيل في شخصية الأمير عبد القادر، فزعمنا زعما يقينا أنه «فارس بدوي».

وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة «بنت العم» هيمنة شديدة الوطأة، فتتوالى المقابلات صفوفا متلاحقة مكونة مفارقة تصويرية كبرى. ويترابط النصف الأول من القصيدة ترابطا وثيقا، فيكون جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق يفرضه النحو، وتناسق معنوي يفرضه المنطق على نحو ما نرى في هذه الأبيات [٣٧]:

أقاسي الحبَّ من قاسي الفؤادِ
وأرعاه ولا يرعى ودادي

أريدُ حياتها وتريدُ قتلي
بهجرٍ أو بصدٍّ أو بعادِ

وأبكيها فتضحكُ ملءَ فيها
وأسهرُ وهي في طيبِ الرقادِ

وتهجرُني بلا ذنبٍ تراه
فظلمي قد رأت دونَ العبادِ

وأشكوها البعادَ وليس تُصغي
إلى الشكوى وتمكثُ في ازديادِ

وأبذلُ مهجتي في لثم فيها
فتمنعُني وأرجعُ منه صادِ [٣٨]

وأغتفرُ العظيمَ لها وتُحصي
عليَّ الذنبَ في وقتِ العداد
وأخضع ذلةً فتزيدُ تيهاً
وفي هجري أراها في اشتداد
فما تنفكُّ عني ذاتَ عزٍّ
وما أنفكُّ في ذلّي أنادي

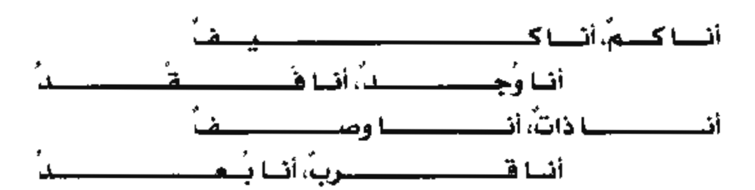
وتجسد بنية المقابلة اللفظية مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفية الانفعالية التي تملأ أرجاء النص، والملامح العذرية فيه بافتراض تجربة عاطفية خاصة يحياها الشاعر، ولكنني لا أجد في نفسي ميلا إلى مثل هذا الافتراض، فأنا لا أكاد أرى في النص ملامح ذاتية تميز هذه التجربة، بل هي ملامح عامة تصور تجربة عاطفية نمطية، فالشاعر يدور حول المعاني التجريدية الكبرى في تجربة عاطفية نمطية، هي تجربة الحب، ويستخدم الألفاظ المألوفة في التعبير عن تلك المعاني، فكأنه يستعير من القدماء عوالمهم الشعورية واللغوية معا. ولعل ما يعزز هذا الانطباع في نفسي هو هذا الخمول الذي أصاب بنية المقابلة نظرا إلى الإسراف في تكرارها حتى أوشكت أن تورث النفس مللا. لقد كان من حق الشعر والحب على الشاعر أن ينشط بنيته اللغوية بطريقة ما، ولكنه لم يفعل! انظر إليه ماذا فعل في موطن آخر وقد أحس أن لغة الشعر أوشكت أن تذبل ويصيبها النعاس:

يروعُني الصبحُ إن لاحت طلائعُهُ
يا ليته لم يكن ضوءٌ وإصباحُ

انظر إلى هذا القطع البديع الذي تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته، وإلى هذا التمني الذي يأتي في سياقه انتفاء الضوء والصباح، فيعزز فكرة «الروع» التي لاحت في أول البيت. ما أجمل ما قال!

وأحب أن أقف عند نص آخر يظهر فيه «الطباق» ظهورا قويا [٣٩]:

أنا حقٌّ، أنا خلقٌ
أنا ربٌّ، أنا عبدُ
أنا ماءٌ، أنا نارٌ
وهواءٌ، أنا صلدُ



هذا طباق غريب يقوم بوظيفتي «المحو والإثبات» في آن، أو قل ـ بتعبير أدق ـ إنه طباق لا يقوم بوظيفته البلاغية، ما أكثر الوظائف المعطلة في الشعر! فتندثر الحدود بين طرفي الطباق، ويدخل كلاهما في الآخر، فيعبثان معا بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان هذا الترتيب على نحو خاص جدا. ومما يلفت النظر في هذا النص بنيته اللغوية، فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبة لغوية واحدة هي جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، وأن المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم مرفوعا «أنا». ومن الواضح هنا أن ذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحور حوله الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضا أن هذه الجمل الاسمية القصيرة ببنيتها المذكورة، وبتلاحقها وغزارتها تكشف عن طبيعة الموقف الصادرة عنه، فهو موقف يقيني صلب. فما حقيقة هذا الموقف الذي تتماهى فيه الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد، والذات والوصف، والقرب والبعد؟! أليس هذا هو موقف المتصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لاحظنا في موطن سابق؟

ويقتضي هذا الحديث عن التركيب الوقوف على عدد من قضاياه الأخرى كالحذف، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير وسواها.

تحدث عبد القاهر في «دلائل الإعجاز» عن الحذف، قال: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن» [٤٠] وإذا الحذف خاصة شعرية تقوم على «الاقتصاد في اللغة»، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة، أو قل هو علاقة معنى لا علاقة تشكيل. وحين ننظر في شعر الأمير عبد القادر نجد ضروبا من هذا الحذف تزيد على أصابع اليدين عددا، فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر والحال والمفعول به وأداة النداء والفعل والجار والمجرور، وقد يحذف جملة، وسوى ذلك كثير على نحو ما يظهر في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلا لا حصرا:

ـ يثقنَ النسا بي حيثما كنتُ حاضراً
ولا تثقنَ في زوجها ذاتُ خلخال
أميرٌ إذا ما كان جيشي مقبلاً
وموقدُ نارٍ [٤١]

ـ وهذا الظبي لا يرعى ذماماً
ولا يرضى مؤانسةً لجارِ
يتيهُ بدلّه ويصولُ عمداً
غنيٌّ بالجمال فلا يدري [٤٢]

ـ بطيبةَ طاب العيشُ ثم تمرّرت
حلاوتُه فالنحسُ أربى على السعد
أردّد طرفي بين وادي عقيقها
وبين «قباها» ثم ألوي إلى أُحد
منازل من أهواه طفلاً ويافعاً
وكهلاً إلى أن صرت بالشيبِ في بُرد [٤٣]

هذه نماذج من حذف «المبتدأ»، فأين دقة المسلك، ولطف المأخذ؟ وأين هذا الذي هو «شبيه بالسحر» على حد تعبير عبد القاهر؟ أرجو أن تنحي ما تراه في النص الأول من الإضمار قبل الذكر، فهذه مخالفة نحوية أشرت سابقا إلى أن في شعر عبد القادر عددا غير يسير منها، كما أرجو ألا ينافس صوت «جرير» في مدحه لـ«الحجاج» صوت عبد القادر في نفسك، فقد أغار عبد القادر على بيت جرير:

أم من يغارُ على النساءِ حفيظة
إذ لا يثقن بغيرةِ الأزواج

قلت أرجو أن تضرب صفحا عن هذا الذي ذكرت، وأن تنظر إلى السياق الذي حذف فيه المبتدأ، فهو سياق البطولة والفخر العريض بالذات، فإذا ظهرت كلمة «أمير» في هذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميعا إلا عن الشاعر، وإذن ما نفع الإتيان بالمبتدأ؟ بل حاول أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول: أنا أمير... الآن عرفت أن العبارة قد خرجت إلى الغثاثة واعتلال الذوق، وعرفت أن في هذا الحذف مسلكا دقيقا ومأخذا لطيفا وسحرا.

وسياق النص الثاني سياق عاطفي بدوي ينفرد به هذا الظبي برشاقته، وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه، ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول، هو غني بالجمال أو: وهو غني... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فذكرك له إفساد للشعر لا محالة لأنه يجعل الشطر الأخير تتمة لما سبقه، والحال أن العكس هو الصحيح، فهذا الجمال هو سر ما سبقه من دلال وصدود وإخلاف وعد.

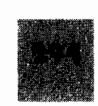
وسياق النص الثالث سياق ديني تملؤه أسماء أماكن مقدسة (طيبة - المدينة المنورة - وادي العقيق - قبا، جبل أحد) تحمل معها سياقا تاريخيا روحيا جليلا. بعبارة أخرى إن أسماء الأماكن تلج مجالا وظيفيا جديدا، فتغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها، فأي جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه؟ ثم ألا ترى في هذا الحذف ما يشعرك بقربها من النفس، فهي في القلب حيث الهوى؟ أما أن تقول: هذه منال من أهواه، فتلك لعثمة لا يعرفها الشعر.

وقد يحذف الشاعر «أداة النداء»، فيكشف عن ملاحة الحذف، ورغبة النفس فيه:

- بُنَيَّ لئن دعاك الشوقُ يوماً
وحنَّتْ للقا منا القلوبُ(٤٤)

ولن تتذوق ملاحة هذا الحذف حتى تعرف أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهاد، وقد استدار العام على غيبته أو كاد. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني؟ وأرجو أن تضم إلى دلالة هذا الحذف دلالة هذا التصغير (بني) وما فيها من الحنو والإحساس بالقرب حتى يكاد يطوقه بيديه، وأن تضم إليهما جميعا هذا الالتفات البديع من المخاطب إلى المتكلمين «منا» عادلا عن ضمير الخطاب، ومتحدثا عنه وعن أسرته جميعا بضمير واحد، وما يضيرك لو ضممت إلى النداء المحذوف والتصغير والالتفات هذا «القصر» الجميل في كلمة «اللقا» فكأنه يستعجله فيعدل عن مده ويقصره؟!

وقد يحذف «الفعل» والفاعل أو نائبه والمفعول به معا كما في قوله:



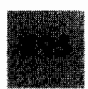
ـ وإنَّا بنو الحرب العوانِ لنا بها
سرورٌ إذا قامت وشانئُنا عوى
لذاك عروسُ الملك كان خطيبتي
كفجأة موسى بالنبوة في طوى [٤٥]
ـ فمنّوا بلقياكم، وإلا فلا بقا
وريحُ الفنا تسفي علينا إذا سقا [٤٦]
ـ أريدُ كتمَ الهوى حيناً فيمنعني
تهتّكي. كيف لا؟ والحب فضّاحُ [٤٧]

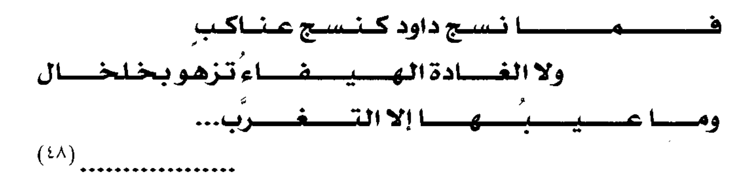
لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف ـ كما ترى ـ ففجأنا به كأنما يريد للغة أن تجسد المفاجأة!

ويبدو الحذف في الموطن الثاني أدق وأبلغ فالشاعر يمني النفس بلقاء الأحباب، ويرى بقاءه مرهونا بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة «فمنوا بلقياكم»، ثم يعمد إلى هذا الحذف البديع «والا فلابقا»، ويريد «والا تمنوا فلا بقاء لي»، فكأنما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد من عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصورا لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته ما لم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومد المقصور.

ويأتي البيت الأخير في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث «لا خير في اللذات من دونها ستر»، فالشاعر عاشق يريد أن يصرح بحبه «فصرح بمن تهوى ودعني من الكنى»، وأن يعلنه على الملأ. وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان «وكيف لا يمنعني» ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر هو سياق الاستفهام الانكاري، ويردفه بما يعزز رغبته فكأنها من طبيعة الحب ومعدنه «والحب فضاح». ولو أنك فليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف «شبيها بالسحر» على حد تعبير عبد القاهر.

ويطول بنا الحديث لو مضينا نتبع تفاريق هذا الحذف، ونحن نريد أن نمضي على اجتزاء القول وطيه، فلنضرب عما نحن فيه بعد وقفة عجلى على قوله:




فمــا نسج داود كنسج عناكبٍ
ولا الغادة الهيفاءُ تزهو بخلخال
ومـا عيبُها إلا التغرُّب...
................(٤٨)

لقد مكر الشاعر بالمتلقي مكرا جميلا، فرفع القدرة على «التنبؤ» في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوضها، وأعادها إلى درجة «الصفر» بهذا الحذف الذي لم يكن متوقعا أبدا تاركا للمتلقي أن يملأ هذا الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة بين شطري البيت.

وتحدث عبد القاهر في «الدلائل» عن الفصل والوصل، قال: «واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفي غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب» (٤٩) وتحدث نقاد الشعر المعاصرون عن «الربط» وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو «عدم الاتساق» كما سماه جان كوين (٥٠). ولا تنجم صعوبة دراسة «الربط» عن وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب بل تنجم أيضاً عن انتشاره الواسع في الشعر. بيد أن التمثيل لا الاستقصاء، قد يذلل طرفاً من هذه الوعورة.

فلنحاول النظر في هذه الأبيات:

ـ ما زلت أرميهم بكلّ مهنّدٍ
وكلِّ جوادٍ همُّه الكرُّ لا الشوى
وذا دأبُنا فيه حياةٌ لديننا
وروحُ جهادٍ بعدما غُصنُه ذوى (٥١)

ـ كساه رسولُ اللهِ ثوبَ خلافةٍ
له الحكمُ والتصريفُ والنهيُ والأمرُ (٥٢)

ـ يا عابدَ الحرمين لو أبصرتنا
لعلمتَ أنك في العبادةِ تلعبُ
من كان يخضبُ خدَّهُ بدموعهِ
فنحورُنا بدمائنا تتخضّبُ
أو كان يُتعِبُ خيلَه في باطلٍ
فخيولُنا يومَ الصبيحةِ تتعبُ (٥٣)

لا جناح على الأمير إذا تناص مع «عنترة» [٥٤] في النص الأول، فالسياق سياق فخر وحماسة. فلنضرب عن هذا التناص، وننظر إلى ما في البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة، فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف ـ كما ترى ـ عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التراكيب. ولكن الشاعر فصل حين قال «وذا دأبنا فيه حياة...» ولم يقل «وفيه...» فأين الدقة والجمال فيما فعل؟ ولا يذهبن بك الظن إلى أن الوزن قد ألجأه إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل! ولكن الذي ألجأه إليه هو الرغبة في تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكأن للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قط بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لا غير هو «حياة الدين» كاشفا بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمل دقة هذا الفصل وغموضه، وما فيه من أسرار.

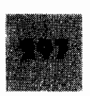
ويتحدث الشاعر عن أستاذه الصوفي، فيقول:

كساه رسول الله ثوبَ خلافةٍ

له الحكم والتصريف والنهي والأمر

فلماذا عدل عن الوصل إلى الفصل، فقال: له الحكم، ولم يقل: وله الحكم؟ وعلة ذلك واضحة للمتأمل، فالجملة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها مؤكدة ومبينة لها، ولذا فهي مستغنية عن رابط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة لأنها ـ كما يقول عبد القاهر ـ «كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد» [٥٥].

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزاؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزاء، وتكون الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزاء بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال: من كان يخضب خده بدموعه فله ما يشاء ـ أو شيئا من هذا القبيل ـ، أما نحن فنحورنا بدمائنا تتخضب، ومن



كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة تتعب، وبذلك ينكشف معنى «اللعب» في البيت الأول، وتتم المفارقة، فشتان بين رجل هادئ مطمئن يتعبد الله، ويذرف دموعه، وآخرين يخوضون غمرات القتال فكأنهم في جفن الردى النائم على حد تصوير أبي الطيب.

وليس كل وصل الأمير وفصله من هذا الطراز، فقد يقع في شعره من سوء الربط أو عدم الاتساق ما يعيا دونه النحاة والنقاد، على نحو ما نرى في قوله:

ـ صلى عليه الله ما ساحَ الحيا
والآل، ما سيفٌ سطا في الجحفل (٥٦)

ـ مما عراكم عسى فيه أقاسمُكم
أو حمله كلَّه لو كان يُمكنني (٥٧)

ـ ومحيي رفاتي بعد أن كنت رمّة
وأكسبني عمراً لعمري هو العمر (٥٨)

فأنت ترى أنه قد عطف «الآل» على «الحيا»، وهو عطف بين متباعدين، وإنما أراد: وما اضطراب الآل (السراب)، وقديماً التمس أهل الصناعة لجرير العذر في قوله «وزججن الحواجب و العيونا»، فقالوا: أراد وكحلن العيون لأن التزجيج لا يكون للعيون، ولعل الذي ساعدهم على ما قالوا هو العلاقة الوثيقة بين الحواجب والعيون، وليس بين المطر والسراب ما يعين على التماس العذر وقد يزول هذا التباعد أو التنافر إذا جعلنا «الآل» معطوفة على الضمير في «عليه، وقدرنا أن المراد» بالآل ههنا آل الرسول (ص). وما هذا ببعيد.

وهو في البيتين الثاني والثالث يعطف جملة اسمية على جملة فعلية في تنافر فظ تزور دونه الأسماع!

وتحدث عبد القاهر عن التقديم والتأخير، قال: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية» (٥٩)، ثم قال: «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم» (٦٠) وأفاض البلاغيون في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير. وفعل مثل ذلك نقاد الشعر والأسلوبيون، فقد عد «جان كوين» التقديم والتأخير مجاوزة شعرية (انحرافا) بالقياس إلى لغة النثر (٦١)، وذكر أن البلاغيين «عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره

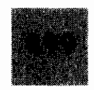
الصيغة الخاصة بالعاطفة»[٦٢]. وتحدث الأسلوبيون حديثا طويلا عن «التعبيرية»، ورأوا مفهوم «الاختيار» وثيق الارتباط بها، وتحدثوا عن وظائف التقديم والتأخير كالتأكيد، والإرجاء والتشويق، والشحنة العاطفية، والتأثرية وسواها [٦٣]. وإذن لا مناص من الوقوف ـ ولو قليلا ـ على «التقديم والتأخير» في شعر الأمير عبد القادر لعلنا نرى بعض ما فيه من محاسن:

ـ إلى الله أشكو ما ألاقي من النوى
وحملي ثقيلٌ لا تقوم به الأيدي
بطيبةَ طابُ العيش حتى تمرَّرت
حلاوته فالنحسُ أربى على السعد [٦٤]

ـ وتاهوا فلم يدروا مِنَ التيهِ من همُ
وشمسُ الضحى من تحت أقدامِهمْ عفر
وفي شمّها حقاً بذلنا نفوسنا
فهان علينا كلُ شيء له قدر
هجرنا لها الأحبابَ والصحبَ كلَّهم
فما عاقنا زيدٌ ولا راقنا بكر
ولا ردَّنا عنها العوادي ولا العدى
ولا هالنَا قفرٌ ولا راعَنا بحر
وفيها حلا لي الذلُّ من بعد عزّةٍ
فيا حبذا هذا ولو بدؤه مرُّ [٦٥]

ـ ألا إن قلبي يوم بنتم وسرتمُ
غدا حائماً خلف الظعونِ يطيرُ [٦٦]
فلو أنكم يومَ الفراق أعرتمُ
قلوبكمُ لي إنني لصبورُ

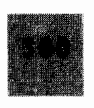
النص الأول من قصيدة يناجي بها الشاعر «جبل أحد»، وقد رد عليه غوابر الشوق، فتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعري قلبه من الصبر... وإذن فالسياق سياق وجداني ديني. فإذا نظرنا في البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم «الجار والمجرور: إلى الله، بطيبة»، ولست أظن هذا التقديم إلا استجابة



للسياق وتتميما للجو الديني الذي تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي البيت الأول من النص الثاني يتحدث الشاعر عن تجربة «الوجد الصوفي»، حيث يستحكم التيه بالمتصوفة فتتماهى الأشياء، وتختل نواميس الكون. ونرى الشاعر في هذا البيت قدم الجار والمجرور (من النية، من تحت أقدامهم) فكان تقديم «التيه» تقوية لكلمة «تاهوا» في أول البيت، وتعبيرا عن سطوة هذا التيه على عقولهم وأفئدتهم، وكان تقديم «من تحت أقدامهم» ملائما لكلمة «عفر»، ومعبرا عن اختلال نواميس الكون، وإلا فكيف تكون شمس الضحى معفرة بالتراب؟! وبذلك تتجانس دلالات البيت وتتآزر، وتغدو الحياة بقبضة التيه الصارمة. وفي الأبيات التي تلي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخمرة الصوفية ـ وهي أكثر الرموز الصوفية ثراء وتكرارا، ويقدم الجار والمجرور وما يتبعه في بيت «وفي شمها ...» ويقدم الجار والمجرور في ثلاثة الأبيات الأخرى (هجرنا لها الأحباب...، ولا ردنا عنها العوادي...، وفيها حلا لي الذل...). وحين ننظر في هذه الضمائر المجرورة (شمها، لها، عنها، فيها) نعلم أنها جميعا تعود إلى «الخمرة» التي تنزل من نفس الشاغر منزلة لا تدانيها أخرى. وإذا هي أحق بالتقديم من سواها، فإذا تأخرت بها الرتبة النحوية فلا مناص من الانحراف عن مقتضيات «النحو» للتعبير عن مقتضيات «الإحساس». ومتى كان الشعر يذعن لمقتضيات النحو كأنما قصت خوافيه وقوادمه؟!

وسياق النص الثالث سياق عاطفي ريان، تترقرق فيه المشاعر والانفعالات، وتملأ أرجاءه الكلمات التي ترتشح منها العاطفة حتى تكاد تسيل كالقلب والبين والظعون ويوم الفراق والصبر... وتحف بهذا السياق ملامح بدوية مثقلة بالشجن (الظعون)، وملامح عذرية ريا بالعاطفة (القلب الحائم، واستعارة القلب و...)، وتتآزر هذه الأمور جميعا للتعبير عن موقف إنساني أصيل، هو موقف الفراق بمواجعه وأحزانه. فإذا نظرنا في النص مرة أخرى رأينا الشاعر يقدم يوم البينونة ويوم الفراق (يوم بنتم، يوم الفراق)، أو قل ـ بعبارة أدق ـ يكرر تقديم يوم الفراق، فيكشف عن مكانته في نفسه، وعن شدة وطأته عليها. ويقدم الظرف المتعلق بالمتفارقين (خلف الظعون يطير)، فيكشف



مرة أخرى عن جزعه من هذا الفراق، وانصداع نفسه له. هل نكرر مرة أخرى: لا بد من الانحراف عن مقتضيات «النحو» للتعبير عن مقتضيات «الإحساس والعاطفة»؟

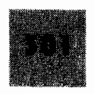
ولقد آثرت حتى الآن ألا أخلط الحديث إلا في النادر اليسير الذي لا يستقيم القول بغيره، فجعلت لكل ظاهرة من ظواهر التركيب مقدارا من القول، ولكنني كنت حريصا على أن أضم المقدار إلى أخيه، وأشد بينهما الوثاق للكشف عن مفهومين «للرؤية» في القصيدة هما زاوية الرؤية ودرجة نفاذها، أو امتدادها وعمقها. وقد بدت لنا شخصية الشاعر «شخصية بدوية بطولية مؤمنة»، أي بدا لنا أن الرؤية في القصيدة رؤية داخلية تقدم تصور الشاعر للحياة وللكون من حوله. ولئن كانت رؤيته للبداوة رؤية عاشق لها مشغوف بها، إن رؤيته للبطولة رؤية عميقة موصولة برؤيته الدينية أو مشتجرة بها، أو على حد تعبيره في سياق الفخر ببطولته: «وذا دأبنا فيه حياة لديننا....» ولعل من تمام القول أن أصل طرف هذا الحديث بمقدار من القول على «الموسيقا» في ديوان هذا الشاعر.

لقد علمنا تاريخ الشعر العربي أن التغير في الشكل تغير بطيء أو شديد البطء، فقد ظلت القصيدة العربية محافظة على شكلها الجاهلي حتى ثورة الشعر الحديث باستثناء محاولات يسيرة لم يكتب لها الذيوع والانتشار كالموشحات وغيرها. وقد أخفقت جهود طيبة كثيرة في استنباط أحكام دقيقة حول علاقة كل بحر من بحور الشعر بألوان عاطفية بأعيانها، ولكن هذه الجهود كشفت في كثير من الأحيان عن قدرة عالية على تذوق النصوص تذوقا حارا على مستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية والموسيقية معا.

وتأسيساً على ذلك سنحاول الوقوف على موسيقا شعر هذا الشاعر معتمدين على بعض المفاهيم العامة، وعلى ما يسعفنا به الذوق والخبرة.

تغنَّ بالشعر إما أنت منشده
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

هكذا فهم الشاعر القديم تلقي الشعر العربي، ومن أجل هذا وغيره بات بأبواب القوافي يحوكها، ويقوم منآدها، وإذا كان الغناء مضمارا لهذا الشعر كان لا بد من أن تكون فيه مقادير من الإيقاع أو الوزن النابع من تردد زمني يمتع السامع والمنشد معا. ولكن هذا الوزن ليس عنصرا خارجيا يضاف إلى

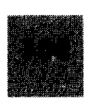


المعنى بل هو جزء من سياق المعنى، أو بعبارة جان كوين «لا وجود للوزن إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذن بناء صوتي معنوي» (٦٧). ويضيف «وإذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر» (٦٨). والقافية عنصر مهم في موسيقى الشعر، وهي الأخرى ليست عنصرا خارجيا يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، «ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى» (٦٩)، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت، وربما وجهت مساره. وإذا كان قطع التوازي الصوتي المعنوي عنصرا إيجابيا في الشعر، فإن القافية في الأبيات المتتابعة تنهض بهذه الوظيفة، فتحدث تشابها في الصوت وعدم تشابه في المعنى، وتظهر مدلولات مختلفة من خلال دوال متشابهة (٧٠).

وكلما كانت القوافي «شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى» (٧١) كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة على نحو ما نرى في لزوميات أبي العلاء المعري مثلا.

ويرى لوتمان «إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا غير أن اختلاف المعاني، بل انبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى إنها تترك في النفس انطباعا ضئيلا، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق» (٧٢).

وأنا أظن أن الأمير عبد القادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعله أعنت نفسه في عدد منها انسجاما مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوقه، فكأنما أراد ـ كما أراد عنترة من قبل ـ أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده الشامس إلا لفارس عركته ضائقة. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكنني أريد ما يحمل نفسه عليه من «لزوم ما لا يلزم»، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبل شعره بها حتى يبدو كأنما قطعت يداه من المعصمين! وأي كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعر قصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت؟! ها



هو ذا يرد على صديق أرسل إليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو يجنح إلى هذه القصيدة «الخالية» تدفعه إلى ذلك دفعاً روح العصر، والرغبة في التفوق:

خليليَ وافت منكمُ ذاتُ خلخالِ ... تتيهُ على شمسِ الظهيرةِ بالخالِ

تميسُ فتزري بالغصونِ تمايلاً ... تروحُ وتغدو في بُرودٍ من الخالِ

لها منطقٌ حلو به سحرُ بابلٍ ... رخيمُ الحواشي وهْو أمضى من الخالِ (٧٣)

وتمضي القصيدة على هذا النحو لا تفارقه ولا تحيد عنه، فيتكرر «الدال» عينه في نهاية كل بيت، ولكن «المدلول» يختلف كل مرة! ومما لا ريب فيه أن القافية هنا تؤدي وظيفتها على أتم وجه، فتقطع التوازي بين الصوت والمعنى بل تبتره بترا. ولكنني ـ على الرغم من ذلك ـ لا أستملح هذا التصنيع لأنه يرفع درجة «التنبؤ» إلى درجة «اليقين»، وبذلك يلغيها، ويورث النفس قدرا من الملالة لا يدفع، ويتحول بالشعر من نشاط خلاق إلى مهارة لغوية خاملة.

وقد يخفف من وطأة هذا القيد، فيسترد الشعر بعض روحه، وينهض مرفرفا يروض جناحيه كما نرى في هذه الأبيات:

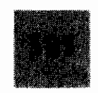
إلى الصوت مدَّتْ تلمسانُ يداها ... ولبَّتْ فهذا حسنُ صوت نداها

وقد رفعت عنها الإزارَ فلجْ به ... وبرِّدْ فؤاداً من زلال نداها

وذا روضُ خدَّيها تفتَّقَ نَوْرُهُ ... فلا ترضَ من زاهي الرياض عداها

ويا طالما صانَتْ نِقابَ جمالها ... عداة وهم بين الأنام عداها (٧٤)

فقد حقق الجناس هنا وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضا من الرونق. وقد يجنح إلى «لزوم ما لا يلزم» ولكنه لا يلتزمه على امتداد القصيدة، بل يحسومنه نغبة أو أكثر ثم ينصرف عنه كما في هذه الأبيات:



تســـــــائلـنـي أمُّ الـبـنـين وإنـهـــــا
لأعلمُ من تحت الســــمـــــاء بـأحـــوالي
ألـم تـعـلـمـي يـا ربـةَ الخــــــــدر أنـنـي
أجلّي همـــــومَ القــــوم في يـوم تجــــوالي
وأغـــشى مـــضـــيقَ الموت لا مـــتـــهـــيّـــبـــاً
وأحـــــمي نـســـــاء الحيّ في يـوم تهـــوال [٧٥]

ولا ريب في أن هذا السياق الذي يقترن فيه الحب بالبطولة سياق فخم جليل، وهو سياق عريق في شعر البطولة القديم (عنترة في المعلقة على التمثيل لا الحصر)، ولا ريب أيضا في أن البحر الطويل بإيقاعاته الرصينة يلائم هذا السياق، ويزيده رصانة وجلالا. وحقا تقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، لكنها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنها تمثل وقفا صوتيا ومعنويا في آن نظرا إلى عدم ارتباط البيت تركيبيا بالبيت الذي يليه، وهي بتقارب عنصريها البنائيين (الصوت والمعنى) تزيد من قدرة الرسالة على التوصيل أو الإبلاغ. وهذا ملمح عريق في الشعر العربي القديم، وشعر عصر النهضة.

وقد يحرص أحيانا على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت - أو أكثر - في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو «التطريز» الذي تحدث عنه أبو هلال أو هو قريب منه، فيزيد بذلك موسيقى النص وفرة، ثم تأتي ألف الإطلاق فتحدث إشباعا موسيقيا بامتداد النفس. وأكثر ما يظهر هذا التصنيع في القصائد الدينية التي نجتزئ منها هذه الأبيات تمثيلا لا حصرا:

- يــــا ربّ يــــا ربّ يــــا ربّ الأنــــــام ومــــــن
إليــــه مـــــفـــــزعُنا ســـــراً وإعـــــلاناً
يـا ذا الجــــــلال والإكــــــرام مـــــالكـنا
يا حيّ يا مــــوليـــــاً فــضــــلاً وإحــــســـــاناً
يـا ربّ أيّـد بـروح الـقــــــــدس ملجـــــــأنا
عـــبـد المجـيـد ولا تـبـقـيـه حـيـرانا [٧٦]
- الحـــمـــــد لله تعظيـــــمـــــاً وإجـــــلالاً
مـــا أقـبـل الـيـســر بـعـد الـعـســر إقـبـالاً

ومـــا أتت نفـــحـــاتُ المسك ناســـخـــة
مـــن المـكـــاره أنـــواعــــــــــاً وأشــكـــالاً
فـــالله أكـــرمني حـــقـــاً وأســـعـــدني
وحــطّ عـــنّـــي أوزاراً وأثـــقـــــــالاً
قـــد طال مـــا طمـــحتْ نفـــسي ومـــا ظفـــرت
لـكـنَّ لـلـوصـل أوقـــــاتـــاً وآجــــــالاً (٧٧)

ونحن نحس في هذين المقطعين وأشباههما توازيا إيقاعيا متكررا يحدث بتآزره مع القافية وألف الإطلاق انسجاماً صوتياً عميق الأثر في النفس (سراً وإعلاناً، فضلاً وإحساناً//أنواعاً وأشكالاً، أوزاراً وأثقالاً، أوقاتاً وآجالاً). ولسنا نبعد عن الحق إذا قلنا: إن هذا الانسجام الصوتي يتواءم مع الانسجام النفسي في القصيدة، ولعله نابع منه، ويكمله.

وإذا لم تكن سمعة «التضمين» في نقدنا القديم طيبة ـ وهو تعلق معنى بيت ببيت يليه ـ، وكان يحسن بالشاعر أن يتحاماه، فإن نقاد الشعر المعاصرين يعدونه فضيلة حتى إن الشعراء المعاصرين قد ولعوا به وهاموا.

ويرى «جان كوين» أن في التضمين «لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى، وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة» (٧٨). وأنا أعتقد أن علينا أن ننظر إلى الشعر العربي في ذاته، وألا نقيسه ببنية شعرية أخرى تحققت في سياق تاريخي اجتماعي مختلف عن السياق التاريخي الاجتماعي للشعر العربي. ولكن هذا الاعتقاد لا يحول دون النظر في شعر الآخر ونقده والإفادة منهما. وفي ضوء هذه النظرة لا أعد التضمين عيبا، ولا أعده فضيلة، ولكنني أحتكم في أمره إلى السياق، فإذا كان السياق يستدعيه أو يقبله رضيت به، وإلا فلا. وفي شعر الأمير عبد القادر مقدار غير يسير من التضمين، ولكن جله جاء في سياق وجداني عاطفي أو في سياق ديني روحاني حيث شبوب العواطف والمشاعر وتدفقها، فكأن البيت يضيق عن احتواء هذا التدفق فيمتد إلى البيت التالي ويغمره كما في هذا المقطع:

أيـا ســـــامـعَ الـشـكـوى ويـا دافـعَ الـبــــــلا
ويـا مـنـقـــــذَ الـغـــــرقـى ويـا واسـعَ الـبـــــر

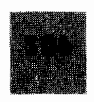
تجـــــهتُ لكم وجـــــهي بـأكـــــرمِ شـــــافع
مـــحـــمـــدِ المبـــعـــوثِ للعـــبـــد والحـــرّ
لتـــــرسلَ لي عـند الـوفـــاة مـــبــــشّـــــراً
بـرضـــوانك الأوفى وفـــوزيَ في الحـــشـــر (٧٩)

وليس يخفى ما في هذا المقطع من عمق العاطفة الدينية وتدفقها، ومن ضراعة الشاعر الملتاعة ولهفته الضارعة، فهل يقوى بيت واحد على النهوض بهذا العبء العاطفي الثقيل؟ لقد شكلت الأبيات جميعا جملة كبرى واحدة ربط بين وحداتها (أبياتها) التضمين، فكشف عن وحدة الموقف النفسي وجلاها. وأرجو أن تنظر إلى جمل النداء ذات البنية الواحدة (أداة نداء أو استغاثة + منادى اسم علم مضاف إلى مفعول)، وذات الإيقاع الواحد، ولعل وحدة التركيب ووحدة الإيقاع المتكررتين أربع مرات تدلان دلالة عميقة على موقف الشاعر من ربه، فهو موقف ثابت لا يخامره الشك، ولا يعتريه التغير، ألم نقل إن الإيقاع ذو علاقة وثيقة بالمعنى؟ وانظر إلى هذه القافية (البر)، ثم قارنها بالمضاف إليه في جمل النداء السابقة تر أن هذا «البر» ينقذ من الغرق والبلاء والشكوى، فتأمل! ألا ترى أن هذه القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة صوتية وإيقاعية ودلالية معا؟ إنها ـ كما قلنا ـ ذات علاقة وثيقة بمستوى المعنى في النص. وقريب من هذا قوله:

يـا ســـــوادَ الـعـين يـا روحَ الجـــــســـــدْ
يـــا ربـــيـــعَ الـــقـــلـــب يـــا نـــعـــمَ الـــســـنـــد
كـنـت لـي قـــــــــرّةَ عـينٍ وبـهـــــــــا
هــــام قــــلـــــبــــي لا بمــــالٍ وولـــــد (٨٠)

تكرار إيقاعي يوائم هذا السياق العاطفي الصافي النقي، ويعمقه في النفس، وقافية ثرية الدلالة، فسند الإنسان هو ربيع القلب وروح الجسد وسواد العين.

وقد مر بنا في مطلع هذا البحث أنماط من التكرار شتى، ولو أعدت النظر فيها لرأيت أن شطرا غير يسير منها يشكل تكرارا إيقاعيا يمكن ربط دلالته بالسياق بيسر. ولا ضير في أن نعود إلى ضرب من هذا التكرار، ونبين دلالته:



كم نافسوا كم سارعوا كم سابقوا
من سابق لفضائل وتفضّل
كم حاربوا كم ضاربوا كم غالبوا
أقوى العداة بكثرة وتموّل
كم صابروا كم كابروا كم غادروا
أعتى أعاديهم كعصف مؤكل
كم جاهدوا كم طاردوا وتجلّدوا
للنائبات بصارمٍ وبِمِقْوَل

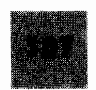
إن هذا الإيقاع المتكرر لا يحتاج إلى فطنة لملاحظة صلته بسياق الحرب، وتعبيره عن أجوائها، فهو في قصره ونبرته القوية الصاخبة وتلاحقه أشبه بقرع طبول الحرب، وإذن فالإيقاع هنا ـ كما هو في مواطن أخرى ـ ذو دلالة تكمل دلالات النص الأخرى، وتكشف عن انسجام العناصر البنائية وتضافرها.

وقد يعمد الأمير عبد القادر أحيانا إلى قواف ضئيلة القيمة الفنية نسبيا وهي ضآلة ناجمة عن معرفة جزء من المعنى قبل سماع القافية كما في هذا المقطع:

ليتهم إذ ملكوني أسجحوا
ليتهم إذ ما عفوا أن يصفحوا
رحلوا العيسَ ولم أشعُرْ بهم
ليت شعري أيّ وادٍ صبحوا؟
أخذوا قلبي وماذا ضرّهم
أن يكونوا بجميعي جنحوا؟ (٨١)

فالمتلقي يعرف سلفا جزءا من معنى القافية هو هذا الجزء الذي تدل عليه واو الجماعة، ولذا فإن حظ هذه القافية من المباغتة أو عدم التوقع ضئيل. ولكن هذا النوع من القوافي، كما ذكرت ـ نادر في ديوان الشاعر حتى يكاد يحسب على أصابع اليد الواحدة.

ونخلص من هذا كله إلى أن الإيقاع والقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية، وليسا عنصرين خارجيين مضافين إليها، وأن وظيفتهما لا تظهر إلا بالنظر إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناء صوتيا معنويا. وقد



استطاع الأمير عبد القادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الأخرى في القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.

الصورة

تعد الصورة ركيزة أساسية من ركائز الشعر، وبها تتجلى حيوية «التخيل» وعمقه، بيد أننا ينبغي ألا ننسى ـ ونحن نؤكد أهمية الصورة ـ أن النص الشعري كل عضوي متكامل، وأن خصائصه تفوق مجموع خصائص عناصره. ولذا قد يكون ضروريا أن نشير بين الوقت والآخر إلى تآزر هذه العناصر لإنتاج الدلالة.

ولقد ظفرت «الصورة» في النصف الثاني من القرن، الذي تصرم بالأمس القريب، باهتمام الباحثين وشغفهم، فتلاحق الحديث فيها وعنها تلاحق الليل والنهار حتى وقع في وهم المرء أو كاد أن حديث النقد لا يستقيم إذا عري من الكلام على الصورة! ولكن المتأمل لهذا الحديث الذي تشعب و استفاض يرى صدود الباحثين عن المدخل التكويني للصورة، فهم راغبون عنه زاهدون فيه منصرفون إلى سواه كأنما حجزتهم دونه الحواجز أو صرفتهم عنه الصوارف! ولست أنكر عليهم أهمية ما أضافوه إلى نقد الصورة، ولا دقة المداخل التي عنوا بها، فذلك كله موضع تقدير لا شبهة فيه. ولكنني لا أكاد أعرف يقينا سر هذه الجفوة التي استحكمت بينهم وبين المدخل التكويني، فكأنهم قد نسوا أو تناسوا أن أهم حركة تجديد في تاريخ شعرنا القديم كانت بسبب هذا المدخل، وأن أهم معارك النقد القديم كانت حوله!

لا مناص للشاعر من أن يحول الفكرة إلى إحساس لأن الشعر لا يتكلم لغة حرفية. وهو بسبب ذلك يسلك مسالك الشعر لا مسالك النثر، ومن أهم هذه المسالك مسلك «التصوير». يتساءل جان كوين «لماذا نقول: هذا المنجل الذهبي، ولا نقول ببساطة هذا القمر؟» ثم يكمل «إن الإجابة توجد في التقابل بين النمطين، فالمعنى الإدراكي والمعنى العاطفي لا يستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، والدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السبب فإن الشعر لا بد أن يستخدم طريق الدوران، لا بد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة ليُحِلّ محلها العاطفة»[٨٢]. ولكن تحويل الفكرة إلى إحساس أو المعنى الإدراكي إلى معنى عاطفي ليس مطلبا

قريبا نقتاده من الناصية وقت نشاء، ولأمر ما زعم الفرزدق أنه ربما جاءه وقت وخلع ضرس أهون عليه من قول بيت شعر، ولأمر ما سهر الشعراء بأبواب القوافي!

وعلى الشاعر أن يحذر ـ وهو يحول الفكرة إلى إحساس ـ من ضياع صوته في أصوات الآخرين، فليس يقتل الشعر أمر كما يقتله أن يكون تكرارا أو شبه تكرار لشعر آخر لنسم ذلك بعبارة الدكتور عبد العزيز الأهواني «الأصالة»، والأصالة لا تتم إلا إذا توافر لها عنصران أولهما عمق إحساس الشاعر وثانيهما استقلاله وتميزه في التعبير، وفي الحق إن الأمرين وجهان لشيء واحد [٨٣]. ولعل هذه الأصالة هي التي سماها د. عبد القادر القط «الذاتية» وشرطها بابتداع بعض الألفاظ والصور والعبارات، وبصدق التجربة وحرارتها [٨٤]. إن قراءة الشعر أمر ممتع، ولكن دراسته أمر شاق عسير، بيد أن قوله هو الأعسر. ولقد قال الأمير عبد القادر الشعر، فهل احتفظ بأصالته فصفا صوته؟

ليس من المظنون أن يكون الأمير عبد القادر قد أسرف في ابتداع الجديد، فحول حركة الشعر عن مجراها، فذلك مطلب يعيا دونه الشعراء الكبار. ولكن المظنون أن تكون علاقته مع التراث الشعري إيحائية «تعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي الوقت نفسه انتساخه» بعبارة يوري لوتمان [٨٥]. لقد رأيناه في الصحف السابقة يوظف تقاليد الشعر القديم توظيفا فنيا طيبا، ورأيناه يحرص في بناء تراكيب على أن يثبت فيها قدرا ملحوظا من ذاتيته، وبقي أن ننظر في صورة الشعرية من منظور تكويني دون أن نغفل عن دلالاتها المختلفة.

لقد أحصينا بشكل شبه دقيق «الصور» البلاغية في ديوان عبد القادر، فلفت انتباهنا قلة هذه الصور قياسا إلى الشعر القديم عامة، فليس في هذا الديوان ـ وهو متوسط الحجم ـ سوى مائتي صورة، أو زد على ذلك قليلا.

ورأينا هذه الصور موزعة توزيعا متفاوتا بين أبواب الديوان التي التزمناها متابعة لمحقق الديوان، فقد ذهب شعر المناسبات من حيث العدد بربع هذه الصورة (٥٢)، وتلاه شعر الفخر (٤٥) ثم تلاهما شعر «المساجلات» (٤٠)، ثم لحق هذه الأبواب باب الغزل (٣٣)، وجاء شعر التصوف أقل أبواب الديوان تصويرا (٣٠). وقد يكون التفاوت في عدد الأبيات سببا في هذه الظاهرة، ولكن السبب الذي لا ريب فيه هو طبيعة الغرض الشعري، فقد رأينا الشاعر ينحو بغزله منحى عاطفيا، فتظهر فيه ملامح عذرية شتى، ومن المعروف في تاريخ

الشعر العربي أن الغزل التحليلي أو العذري يقل فيه الاعتناء بالتصوير، فإذا جاءت فيه بعض الصور فإنما هي صور اهتدى إليها هؤلاء الشعراء بأحاسيسهم لا بعقولهم، ولم يتكلفوا التنقيب عنها في التراث. ولعل العناصر البنائية الأخرى ـ كالألفاظ العاطفية، وظواهر النداء والتكرار وتلاحق الأسئلة من دون انتظار الجواب وسواها كثير ـ تعوض عن قلة التصوير البياني. وسياق التصوف سياق وجداني روحي يفيض بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات القوية الحادة، ومثل هذا السياق يحتاج إلى الرموز الثرية الدلالة، وإلى الألفاظ العاطفية الانفعالية، وإلى ظواهر تركيبية شتى أكثر من حاجته إلى «الصورة» الضيقة المتقاربة الأطراف، فإذا جنح إلى قدر من التصوير فإنما يجنح إلى الصور العاطفية التي توشك أن تضارع الرمز في ثراء دلالتها.

وإذا نظرنا في بنية هذه الصور البلاغية رأينا «التشبيه» يهيمن هيمنة قوية عليها، فهو يذهب بأكثر من نصفها (١٠٧)، تليه الاستعارة (٥٧)، فلا يبقى للكناية إلا القليل. ومن المعروف في تاريخ الشعر العربي القديم، ولا سيما الشعر الجاهلي والشعر الأموي، أن التشبيه هو اللون البلاغي المهيمن، ثم تليه الاستعارة، ولم تبدأ الاستعارة بمنافسة التشبيه إلا بظهور الشعر المحدث، أو ما عرف بمذهب «البديع» في شعر العصر العباسي. وليست سيطرة التشبيه وقفا على باب من أبواب الديوان دون آخر، فهو يهيمن عليها جميعا، وإن كنا نلاحظ أن سيطرته في شعر المناسبات والمساجلات (٣٤، ٢٦) تفوق سيطرته في الفخر والغزل والتصوف (١٧، ١٦، ١٤)، فالاستعارة في هذه الأغراض الأخيرة تطل برأسها بوضوح (١٣، ١١، ١٠) كأنما تحاول مضارعته على نقيض ما هي عليه في المناسبات والمساجلات (١١، ١٠).

وليس من تعليل لهذه الظاهرة سوى الغرض أو السياق، فهو في المناسبات والمساجلات يكون في سياق تقليدي فيه من العقل أضعاف ما فيه من العاطفة، ولكنه في الغزل والتصوف يكون في سياق وجداني عاطفي تتداخل فيه الحدود وتفترق وقد تتماهى، وإذن فلا غرابة في أن تنافس الاستعارة التشبيه في الظهور والاختفاء، وأما سياق الفخر فسياق بدوي صرف تهدر فيه نفس الشاعر وتتدفق، فتختلط فيه الحدود حينا وتتداخل، وتفترق حينا آخر، وإذن فالقول فيه كالقول في سابقه، وأخشى أن يظن قارئ هذه السطور أننا أرسلنا القول من دون أن نحترس أن نزمَّه بزمام، فجعلنا في سياق الفخر ما ليس فيه، ولكن ظنه سيتبدد حين يتذكر اقتران الحب والبطولة في سياق واحد هو هذا السياق الأصيل في شعر الفروسية القديم.

فإذا نظرنا في هذه الصور مرة أخرى وجدنا أن أكثرها قديم وأقلها جديد، وأن كثيرا من هذه الصور القديمة شائعة تعاورها الشعراء جيلا بعد جيل حتى نفدت طاقتها الإيحائية أو كادت على نحو ما نرى في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلا لا حصرا:

وهذا الظبيُ لا يرعى ذِماماً
ولا يرضى مؤانسةً لجار

ألا من منصفي من ظبيٍ قفرِ
لقد أضحت مراتعه فؤادي

هم الليوثُ، ليوثُ الغابِ غاضبةً
والليثُ لا يُلتقى إن كان غضباناً

وكنت لنا بها غيثاً مريعاً
وكهفاً مانعاً ضراً وبوسى

عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي
وكهفي إذا أبدى نواجذَه الدهرُ

وقل مثل ذلك في نار القلب، ومياه الخد، والقلب الأسير، وبرق السيوف، ونار الفراق، ونار الوغى، وذروة المجد، ورعاية النجوم وسواها كثير. وهذه أشباهها صور نضبت فلم تعد قادرة على القيام بوظيفتها، وغدت أقرب إلى الدلالة الإشارية.

ويمكن أن نرد بعض الصور القديمة إلى شعراء بأعيانهم، على نحو ما نرى في هذه الأبيات، التي نسوقها تمثيلا لا حصرا، والتي نكتفي برد صورتها إلى أهم شاعر عرف بها:

فيها العذارى وقد جعلن كوى
مرقّعات بأحداقِ من الحَوَر

فقد أخذ الصورة من عمر بن أبي ربيعة:

وكن إذا أبصرنني أو سمعنني
سعين فرقّعن الكوى بالمحاجر

يا ذا النفور الذي في القلب مرتعه
ارتفعْ به لا تُرَعْ فالصبُ في بعد

أخذها من قول الشريف الرضي:

يا ظبيــــة البـــان ترعى في خــمــــائله
ليــــهنك اليــــوم أن القلب مـــــرعــــاك
وأبثـــثــتــهــــا وجـــدي ومـــا بين أضلعي
من البـــعـــد والأشــواق والدمع كـــالخـــال

أخذها من قول المتنبي: مطر تزيد به الخدود محولا.

وذوى مـــــا كـــــان رطبـــــاً يـانعــــاً
ووهـــى الــعــظــمُ ولـــم يــبــق الجــلــد

ولقد سبق المخبل السعدي إلى هذه الصورة بقوله:

فـــإن يكُ غــصني أصـــبحَ اليـــوم ذاوياً
وغـــصنك من مـــاء الشـــبـــاب رطيبُ
فـــإني حَنَتْ ظهـــري خطوبٌ تتـــابعت
....
كم ليلة قـــد بتُّـــهـــا مـــتـــحـــســـرا
كـــمـــبـــيت أرمـــد في شـــقـــا وتململ

أخذها من حسان بن ثابت:

مـــــا بـال عـــــينك لا تنامُ كـــــأنما
كُــحلتْ مـــآقـــيــهـــا بكحل الأرمـــد
والراكـــبـــون عـــتـــاقَ الخـــيلِ ضـــامـــرةً
تخـــالُهـــا في مـــجـــال السـبقِ عـــقـــبـــانا

أخذها من «أبي البقاء الرندي» بل قل أغار عليها:

كـــأنهـــا في مـــجـــالِ السـبق عـــقـــبـــان
يا راكـــبين عـــتـــاقَ الخـــيلِ ضـــامـــرةً
ووجـــــه طليق لا يزايلـه البـــشـــر
لنـــا منـــه وجـــــــه لا تـكـدِّره الدلا

أخذها من قول حسان: وبحري لا تكدره الدلاء.

لهـــا في قلب ســـامـــعـــهـــا دبيب
دبيب البــــرء في ذات الســـقـــيـــم

أخذها من أبي نواس:

فـــتـــمـــشّت في مـــفـــاصلهم
كـــتـــمـــشي البـــرء في الســـقـم

ولا نريد أن نفتح من جديد باب «السرقات»، ولا أن نخوض في «التناص»، ولكننا نريد أن نؤكد أن كثيرا من صور الشاعر كان فيها عالة على غيره. وأنا أعلم أنه ما من صورة يستمدها شاعر من آخر تبقى على حالها الأولى إلا في القليل النادر، ولكنني أعلم أيضا أن إضافات الأمير عبد القادر إلى صوره التراثية كانت إضافات ضئيلة القيمة فلا تكاد تذكر. لقد نهل وعل من التراث حتى ارتوى. وقد نجد في شعره عددا من الصور الجديدة ولكننا نؤثر أن نرجئ الحديث عنها خشية التكرار.

فإذا نظرنا في مصادر الصورة أو مرجعياتها ـ بغض النظر عن القديم أو الجديد ـ رأينا أن الطبيعة هي أهم مصادرها أو مرجعياتها، فقد استمد منها الشاعر نصف صوره (أكثر من مائة صورة)، يليها الإنسان الذي استمد منه ربع صوره عددا تقريبا (قرابة خمسين صورة)، ويليهما عالم الحرب والدين، فقد استمد الشاعر من كل منهما عشر صور أو أكثر قليلا، واستقى بقية صوره من عالم اللباس (٦)، والزمن (٥) والجواهر (٤)، والخمرة (٣)، والعطور (٢)، واستقى من النحو وأدوات الكتابة والمعادن والآلات الموسيقية وغيرها أقل من عشر صور. ويعرف دارسو شعرنا القديم ـ ولا سيما الجاهلي والأموي منه ـ أن الطبيعة بجمادها ومتحركها، أو الأشياء والعناصر في الكون كانت الينبوع الثر الذي كان الشاعر القديم يرده كلما رام صورة على نحو ما فعل الأمير عبد القادر، وإن كان يستعيض في أحيان كثيرة عن الطبيعة في الواقع بالطبيعة في الشعر، فهو يلتمس صوره من أشياء الكون المحسوسة وعناصره (الماء: ٧، الرياض: ٥، الربع اليباب والنبات الهشيم: ٢، الصحراء: ٥، الأزهار والورود: ٤، الشجر: ٣، الرعد والبرق والريح والمطر: ٦: النار: ١٠، النسيم ١: الجبال: ٢، الحيوان بضروبه المختلفة: ١٢، النحل والعناكب: ٣، الطير: ٤ وهكذا...).

ويعرف هؤلاء الدارسون أيضا أن «الإنسان» هو المصدر الثاني للصور في ذلك الشعر كما هي حال شعر الأمير (المرأة وحدها: ٢٠، الإنسان عامة باقي الصور). وإذن فخيال الأمير عبد القادر خيال يطير على مقربة من أشياء الكون وعناصره، وقلما يحلق، بل قل هو لا يحلق ولا يغير شيئا من ترتيب



أشياء الكون وعناصره إلا إذا كان في حالة الوجد الصوفي. ولو أن الأستاذ الفاضل جامع الديوان ومحققه رتب القصائد ترتيبا تاريخيا لاستطعنا أن نتتبع مسيرة الأمير الشعرية تتبعا دقيقا نكشف به عن تطور أسلوبه الفني ومواقفه، ولكنه ـ للأسف ـ صنف الديوان غير عابئ بالتاريخ، فلم يعد أمامنا سوى بعض القرائن التي تفتح باب الظن والحزر والترجيح دون أن تفضي بنا إلى اليقين التاريخي، إن كان في التاريخ يقين.

فإذا فرغنا من حديث الإحصاء ونتائجه وجب علينا أن ننظر في بنية الصورة الشعرية بعد أن صنفنا هذه البنية حسب أنواعها البلاغية المعروفة.

وأحسب أنه ينبغي أن نتذكر، قبل الشروع في تحليل بنية الصورة، أن نقادنا القدماء ـ والبلاغيون منهم دون ريب ـ قد فرقوا بين الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة محتكمين في التمييز بينهما إلى الذوق والخبرة والعرف، وهم في ذلك يصدرون عن مفهومهم لما عرف في النقد القديم بمصطلح «عمود الشعر». و«عمود الشعر» نظرية يحب كثير من الباحثين وصفها «بالاعتدال»، وهو وصف لا يخلو من المحاباة، فهي ـ في حقيقتها ـ خطوة أخرى بعد خطوة «ابن قتيبة» في التقييد على الشعراء، ولكنها خطوة أشد صرامة وخطرا لأنها تتصل بكيفية التعبير، أي بجوهر العمل الشعري، ومن هنا تظهر مجافاة هذه النظرية لروح الشعر. ولكن من قال إن الشعر يهتم بآراء النقاد؟ أكاد أقول إن من الخير للشعر أن يعامل النقد معاملة الرجل الكريم للصغار من أقربائه، يربيهم ويحنو عليهم، وقد يستمع أحيانا قليلة إلى آرائهم! وليس في وسع المرء إلا أن يعجب من جرأة النقاد وتفجعهم، وأفضل ما خطه أفضلهم لا يزيد على أن يكون هوامش على شعر شاعر كبير.

لقد أوشكت أن أقع في غواية الاستطراد، وليس لي رغبة فيه، ولكنني راغب في الإشارة الخاطفة إلى مفهوم الصورة، فقد كان القدماء يستمدون حواسهم وما تعطيه مباشرة من دون الميل إلى التجريد أو الإغراب إلا في النادر القليل، ولكن فريقا من هؤلاء القدماء هم أصحاب «البديع» كانوا يتغلغلون وراء المحسوس في عالم المجردات، فتغيرت الصورة الشعرية في أشعارهم عن أختها القديمة تغيرا تكوينيا ووظيفيا. فأين تقع صور الأمير عبد القادر عامة واستعاراته خاصة من نظرية عمود الشعر أو من مذهب البديع؟ أو لنقل بلغة جان كوين إلى أي مدى استطاعت صوره أن تغير نمط المعنى أو طبيعته، وأن تحوله من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي؟

وأرجو أن تعقل معي أن هذين السؤالين هما ـ في حقيقتهما ـ سؤال واحد، وإن بدا أولهما من الحضارة العباسية، وبدا الثاني من أوروبا المعاصرة، فمدارهما معا حول «بنية الصورة»، أي حول وحدتي الصورة، وإذا كان هذا الأمر واضحا في السؤال الأول، فإنه واضح في السؤال الثاني بدليل قول «كوين»: «عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة فإنما الذي ابتدعه هو الوحدات وليس العلاقة، هو يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا» (٨٦).

لقد ميزت صور الأمير عبد القادر في مجموعتين: مجموعة كبيرة هي مجموعة الصور التراثية، ومجموعة صغيرة هي مجموعة الصور الجديدة أو التي تغلب عليها الجدة. وقد آن أن ننظر في نماذج من هاتين المجموعتين.

لقد قلنا من قبل إن الشاعر «بدوي عريق»، فلنستمع إلى طرف يسير من حديثه عن البادية:

أوجلت في روضة قد راقَ منظرها
بكل لونٍ جميلٍ شيِّق عطرِ (٨٧)

لقد وقع الشاعر في غمرة إحساسه بالبادية على هذه الصورة البديعة، فقد ألفنا أن توصف الألوان بالجمال، ولكن من غير المألوف أن توصف بأنها «عطرة»، فاللون يدور في مجال الرؤية، والعطر مجاله «الشم». لقد أيقظت كلمة «عطر» حاسة أخرى لمشاركة العين في الاستمتاع بجمال البادية، وكأن الشاعر لا يدرك هذا الجمال ببصره وحده بل يدركه بحواسه جميعا، ولذا كان هذا «التراسل» بين الحواس.

وقد رأينا الشاعر ينحو بغزله منحى عاطفيا تحليليا، فلا غرابة في أن يقول:

وقد كلَّفتني الليلَ أرعى نجومه
إذا نامه المرتاحُ بالبعد والصد
فلو حُمِّلَتْ رضوى من الشوق بعضَ ما
حملتُ لذاب الصخرُ من شدة الوجد (٨٨)

وليست رعاية النجوم بأمر جديد على الشعر العربي، فقد أبدع في الحديث عنها شعراء كثيرون يتقدمهم النابغة الذبياني، وليس تجسيم الشوق أمرا جديدا على الشعر أيضا، فقد سبق إليه كثيرون يتقدمهم «عروة بن حزام» في حديثه إلى ناقته التي جعلها معادلا موضوعيا له، فقال:

متى تجمعي شوقي وشوقك تظلعي
وما لك بالعبء الثقيل يدان



ويتبعه «عمر بن أبي ربيعة» في حديثه عن كيفية اهتدائه إلى خباء حبيبته:

فدلَّ عليها القلبَ ريا عرفتُها
لها وهو النفس الذي كاد يظهر

فانظر إلى تجسيد الشوق، وضم إليه هذا القلب الذي يشم روائح الأحباب، فإذا هما معا ـ القلب والشوق ـ يصيران دليل الشاعر إلى الحبيبة!

ولكن الجديد في بيتي الأمير عبد القادر هذا الجمع بين الصورتين في سياق واحد، وهذا الجماد الذي أحله محل الناقة «جبل رضوى»، فكشف بذلك عن عمق الإحساس الغائر في النفس، وهذه «المفارقة» البديعة التي أقامها بينه وبين «المرتاع بالبعد والصد» الذي نام في هذا الليل، وكان المظنون به أن تكون حاله كحال الشاعر، فكلاهما مروع بالحب، ولكن شتان ما بين العاشقين: عاشق مرتاع بالبعد الصد ينام، وآخر لا يقوى على النوم، فكيف تكون حاله إذن وقف قليلا على هذه التعدية البديعة «وقد كلفتني الليل»، وانظر ما فيها من المشقة والوصب وبعد الهمة لتعرف من هو هذا البدوي العاشق الذي يرعى النجوم. وكم كنت أتمنى لو أن الشاعر قال «من ثقل الوجد» بدلا من قوله «ولو فعل لالتأم شطرا البيت التئاما بديعا.

ولنستمع إليه وقد شبه قصيدة صديق له بالمرأة، فنسي القصيدة، وراح يتحدث عن المرأة:

لها منطقٌ حلوٌ به سحرُ بابلٍ
رخيمُ الحواشي وهو أمضى من الخلل(٨٩)

أن يكون المنطق حلوا ساحرا، هذا من مألوف الكلام. وأن يكون أمضى من السيف، هذا من مألوف الكلام أيضا. ولكن الجمع في سياق واحد بين العذوبة الرقيقة الساحرة والقسوة والعنف والمضاء هو جمع أضداد متنافرة، بل أضداد متنافية فكل طرف يطارد الآخر محاولا نفيه لتحرير السياق من الصراع والتوتر، وإعطائه دلالة نقية صافية. وفي هذا السياق المشحون بالمتناقضات تأتي هذه العبارة الغريبة «رخيم الحواشي» تجمع بين الطرفين السابقين أو قل يتنازعها هذان الطرفان. فكلمة «رخيم» من سياق المنطق الحلو الساحر، وكلمة «الحواشي» من سياق السيف، وتضايف الكلمتين تضايف غريب وبديع. لقد تجسم الصوت فغدا أمرا ماديا يُلمس بالأيدي أو تُلمس حواشيه، ثم رقت هذه الحواشي ثم ازدادت رقة

حتى تلاشى كيانها المادي الملموس وغدت «رخيمة» تدرك بالسمع لا باللمس! هل اكتسبت الحواشي نصيبا من «الرخامة» واكتسبت الرخامة نصيبا من مادية الحواشي؟ وإذن فسياق البيت سياق متوتر متداخل ينتج دلالات مختلطة متدافعة لا تعرف النقاء، ألا يحق لنا أن نسأل: أهذه هي المرأة في نفس الأمير عبد القادر؟ بلى، ولعل هذا الأمر هو الذي جعله ينحو بغزله هذا المنحنى العاطفي الذي رأيناه، وهو الذي رشح لاقتران الحب والبطولة في سياق واحد على نحو ما رأينا أيضا.

ويتحدث الأمير عن جيشه، ويحمل ريح الجنوب رسالته إلى هؤلاء المجاهدين ـ على نحو ما رأينا سابقا، ويخاطب هذه الريح قائلا:

وأهدي إلى من بالرياض حديثهم
أزكى وأحلى من عبير قرنفل (٩٠)

وليست البراعة هنا في تشخيص الرياح، فقد أسرف العذريون وغيرهم في هذا الأمر، ولكنها في هذا الحديث الذي ـ فوق سماعه ـ يُشَمُّ وَيُتَذَوَّقُ، وفي هذا العبير الذي لا يشم فحسب بل يتذوق أيضا، وفي هذا «القرنفل» الذي ينافسه «الحديث» حلاوة وطيب رائحة! ألا يكشف تراسل الحواس هنا عن حب الشاعر العميق لهؤلاء المجاهدين الذين يشجعهم على المضي في جهادهم، فلا يكتفي بسماع حديثهم على بعده عنهم، بل يتذوق حلاوة هذا الحديث، ويشم رائحته الزكية التي تزري بعبير القرنفل! ألا يدلّ هذا على أن رؤية الشاعر الدينية رؤية عميقة مركوزة في النفس؟

أرأيت كيف تتحول المعاني الذهنية إلى مشاعر وأحاسيس وعواطف، وكيف تكشف بنية الصورة عن الذات الشاعرة؟ هل نخطئ إذا قلنا:

إن شعر هذا الشاعر يكشف عن رؤية داخلية؟

وقد دفع الأمير نفسه وشعره في سبيل التصوف، فلنستمع إليه وهو يصور رحلته إلى أستاذه الصوفي:

إلى أن دعتني همَّةُ الشيخ من مدى
بعيد ألا فادنُ فعندي لك الوفر
فشمَّرت عن ذيلي الإطار وطار بي
جناح اشتياق ليس يُخشى له كسر
وما بعدت عن هذا المحب تهامة
ولم يَثنِه سهل هناك ولا وعر (٩١)



وأرجو ألا تستعجل في قراءة هذه الأبيات، ألا يكفي أن الشاعر كان مستعجلا؟ لقد كان الأمير متلهفا للقاء شيخه، فجاء حديث رحلته قصيرا شديد القصر في قصيدة طويلة أو مسرفة في الطول، فكشف هذا الحديث القصير عن رغبة النفس في سرعة الوصول. وكشف الربط «الفاء» عن سرعة الاستجابة «إلى أن دعتني... ألا فادن... فشمرت»، وكشفت حركة الضمير عن اللهفة والقلق وفوران المشاعر وتدفقها الفياض، فقد استخدم الشاعر للحديث عن نفسه في أثناء الرحلة ثلاثة ضمائر هي ضمير المتكلم «فشمرت... وطار بي»، وضمير الخطاب في تجريد بلاغي واضح «ذا المحب» وليس هذا المحب الذي يتحدث إليه سوى نفسه الماثلة أمامه، فقد قال «ذا» ولم يقل ذاك أو ذلك في إشارة إلى البعد، وضمير الغياب «ولم يثنه».

وهذا الانحراف في استخدام الضمائر دليل قاطع على اضطراب المشاعر وقلق النفس وتشعث الإحساس، ثم جاء تكرار النفي ليؤكد عدم البعد، أو قل ليؤكد القرب النفسي على الرغم من البعد المكاني «وما بعدت... ولم يثنه... ولا وعر». وفي سياق هذه العناصر البنائية التي تتناصر للتعبير عن السرعة والقلق والاضطراب والتشعث والإحساس بالقرب النفسي واللهفة إلى الوصول تأتي هذه الصورة «وطار بي جناح اشتياق ليس يخشى له كسر» لتؤكد هذه المشاعر والانفعالات جميعا أو أقل جريا مع صورة الشاعر لتضمها جميعا تحت جناحها، وتطير بها دون أن تخشى ضعفا أو انكسارا.

أليس في تجسيد الشوق بالجناح ما يفوق في جماله صورة الشوق الذي كاد يذوب جبل رضوى من ثقله؟ وهل من المناسب أن يكون الشوق ثقيلا هنا؟! إنه في شوق جامح إلى لقاء أستاذه، وإذن ما أحرى بهذا الشوق أن يطير به إليه (جناح اشتياق)! وأرجو ألا نغفل عن صلابة هذا الشوق أو صلابة هذا الجناح «ليس يخشى له كسر». إن يقينا مطلقا بالوصول السريع ينبعث من قوادم هذا الجناح وخوافيه.

لقد وصل الأمير عبد القادر إلى حضرة شيخه، فكيف حدث عنه؟

وما زهرةُ الدنيا بشيءٍ له يُرى
وليس لها يوماً بمجلسه نَشْرُ[٩٢]

وليس هذا التشبيه البليغ الذي جاء على صورة المتضايفين هينا أو قريب التناول، بل هو يثير الغيرة في النفس إن كنت تطلب الصدق في القول.

وليس يكمن سر جماله في نوعه البلاغي فما أكثر التشبيهات البليغة الميتة!



ولم يخترع الشاعر هذه الصيغة فهي قديمة قدم الشعر، ولكن سر هذا الجمال كامن في طرفيه أو في بنيته (زهرة الدنيا). ألا تبعث الزهرة فينا الإحساس بالجمال، فيبهجنا شكلها، وتروقنا ألوانها، وينعش قلوبنا أريجها الفواح؟، ولكن أليس الذبول والتلاشي مصيرها؟ وهل الدنيا غير زهرة بديعة الحسن قصيرة العمر؟ أليست تفتننا الدنيا الفاتنة ثم نكتشف أن وجودنا ـ مهما يكن بديعا ـ هش وعرضي وزائل؟ ألست ترى كيف يتبدد المعنى الذهني رويدا رويدا، ورويدا رويدا يتحول إلى دلالات عاطفية خالصة؟ وانظر إلى تكرار «النفي» الذي يفيد تثبيت الفكرة التي يريدها الشاعر.

ولنستمع إليه وهو آمن في ظلال التصوف يحدثنا عن أصحابه:

جبالُ مكةَ لو شامت محاسنَهم
حنَوا ومن شوقهم ناحوا وقد صاحوا
شهب الدراري مدى الأيام سابحة
لو أبصرتهم لما جاؤوا ولا راحوا (٩٢)

وليس تشخيص الجبال أو الدراري بدعا في الشعر، فما أكثر ما شخصها الشعراء يتقدمهم من دون منازع «ابن خفاجة الأندلسي» في قصيدتيه البديعتين في «الجبل» و«القمر». ولكن الجديد هو هذا الانحراف في استخدام الضمائر، وتنزيل الجبال والدراري منزلة العاقل، فقد استخدم في الحديث عنها «واو الجماعة» الخاصة بجمع المذكر العاقل، وكان من حق النحو عليه أن يقول (حنت ومن شوقها ناحت وقد صاحت)، و(لما جاءت ولا راحت). ولكنه آثر ـ ولا أقول أخطأ ـ الانحراف أو العدول عما توجبه قواعد اللغة على نحو ما فعله «الشنفرى» من قبل في الحديث عن الحيوانات مع اختلاف الدلالة (هم الأهل لا مستودع السر ذائع/ لديهم ولا الجاني بما جر يخذل).

فإذا فتشنا عن دلالة هذا الانحراف تبينا أن دلالته تتصل اتصالا حميما بعقيدة «المتصوفة»، فهم يرون في الموجودات صفة من صفات الله، ويعتقدون أنها تتحدث وتعقل وتحس كالإنسان تماما، ولذلك يخاطبونها بصيغة العاقل.

وأرجو ألا نسرف في الظن، فنتوهم أن كل صور الشاعر أو جلها من هذا القبيل. إن طرفا يسيرا من هذا الظن يكفي، فما أكثر الصور الناضبة أو القريبة التي لا تقوى على تحريك المشاعر كما نرى في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلا لا حصرا:

عياذي ملاذي عمدَتي ثم عدتي
وكهفي إذا أبدى نواجذَه الدهرُ

ترمي بألحاظها عن قوسٍ حاجبها
تصيبني ثم تسبيني وتكويني

ألا كم جَرَتْ طلقاً بنا تحت غيهبٍ
وخاضَتْ بحارَ الآل من شدة الجوى

أحلى المديح مديحُ خلٍّ فاخرٍ
أقواله تنبي كدرٍّ باهر

والطير في أدواحها مترنّمٌ
برخيم صوتٍ فاقَ نغمة مزهر

وبي تتقي يومَ الطعان فوارسٌ
تخالينهم في الحرب أمثالَ أشبال

ولو دققنا في هذه الصور وأشباهها لضاقت بنا سبل القول لانصراف النفس عنها، فالدهر المفترس، وسهام اللحظ، وقوس الحاجب، وبحار الآل، والأبطال الأشبال، والأقوال التي تشبه الدر، والصوت الذي يفوق جماله نغمة المزهر، وكل الصور التي من هذا الوادي عاجزة عن تحريك الخيال وإثارة المشاعر والانفعالات إما لقرب وحدتي الصورة قربا يصل بينهما برحم واشجة فلا تكاد إحداهما تضيف إلى الأخرى شيئا أو بعض شيء كصورة الصوت والمزهر، وإما لأن الصورة قد جفت وصوحت فأصابها البلى من كثرة التداول كما هي حال معظم الصور في الأبيات السابقة.

وقبل أن أطوي هذا الحديث أحب أن أقف على ظاهرة تتكرر في شعر الأمير عبد القادر، هي ظاهرة «الاستطراد» في معرض الصورة، وهي ظاهرة عريقة في شعرنا القديم ولا سيما الجاهلي والأموي منه، فهي تأتي في سياق الحديث عن الناقة (لوحة الصيد أو قصص الحيوان الوحشي في كثير من الشعر الجاهلي والأموي)، أو في سياق الحديث عن الحبيبة (قصة الجمانة البحرية في شعر المسيب بن علس، وقصة شجرة السرح التي رمز بها «حميد بن ثور الهلالي» لحبيبته، أو في سياق الحديث عن ريق الحبيبة (قصة مشتار العسل في شعر الهذليين). وتأتي هذه الظاهرة في شعر الأمير عبد القادر في سياقين، أولهما سياق الغزل، وثانيهما سياق المجاملات أو الإخوانيات.



فهو في سياق الغزل يصور حبيبته غزالا ثم يستطرد في الحديث عن هذا الغزال. وهو في سياق المجاملة يصور قصيدة صديقه فتاة ثم يستطرد في وصف هذه الفتاة والحديث عنها على نحو ما نرى في هذين النصين:

أود بأن أرى ظبيَ الصحاري
وأرقبَ طيفَه والليل سار
وهذا الظبي لا يرعى ذماماً
ولا يرضى مؤانسةَ لجار
يتيه بدلّه ويصول عمداً
غنيٌّ بالجمال فلا يداري
أمازحُهُ فلا يرضى مزاحاً
وأسأله المِراءَ فلا يُماري
ويعتبني فيكسو القلب بسطاً
لأن العتبَ يطفي حرَّ ناري
فإن هو لم يَجُدْ بالوصل
.... (٩٤)

بديعة الحسن بالأضحى تهنيني
تزهو بحسنٍ علا من غير تزيين
تميس كالغصن إذ مرَّ الشمال به
أو شاربٍ ثملٍ من خمر دارين
هيفاء يبدو لنا من وجهها قمرٌ
من سحب فاتنها بانت بتلوين
ترمي بألحاظها عن قوس حاجبها
تصيبني ثم تسبيني وتكويني
وقد بدت لي طلوع الشمس مسفرةً
فطال ترداد عيني بين شمسين (٩٥)

لقد حاول الأمير عبد القادر في هذين النصين وأشباههما أن ينتقل بالصورة إلى مستوى «الرمز» فأخفق. وقد سلك في إخفاقه مسلكين لو جمع بينهما لأصاب، ولكان لنا من شعره قصائد رمزية تلفت النظر. فهو في النص الأول صور حبيبته ظبيا ثم مضى في الحديث مكررا كلمة «ظبي»، ولكن السياق كله

سياق عاطفي مفعم برائحة الحبيبة الأنثى، فالطيف ورعاية الذمام ومؤانسة الجار والتيه والدلال وعدم قبول المزاح أو المماراة والعتاب وعدم الوصول و... أمور تنفي صورة الظبي ـ ولو كرر اسمه ـ من السياق، فيخلص للحبيبة وحدها، وبذا تموت الاستعارة لأنه لم يستطع تنميتها، ولا يظهر للظبي امتداد حي في القصيدة. وقد كان يحسن به أن يزاوج بين صفات الظبي وصفات الحبيبة مزاوجة مراوغة ماكرة بحيث تبدو المزاوجة صالحة لطرفي الرمز ـ الحبيبة والظبي ـ، ولو فعل لعمَّق إحساسنا بالحبيبة الظبي أو الظبي الحبيبة.

وهو في النص الثاني صور قصيدة صديقه إليه امرأة حسناء، ثم مضى في اتجاه معاكس تماما لاتجاهه في النص الأول، فأسرف في الحديث عن هذه الحسناء، ونعت محاسنها، وما فعلته به، فتحول السياق إلى سياق عاطفي صرف تملؤه هذه الحسناء بمفاتنها، وبما تفعله هذه المحاسن به، وبذلك انتفت صورة القصيدة من السياق، فقد طردتها صورة المرأة منه، وأوصدت دونها الأبواب، وخلص السياق كله للمرأة، أي للطرف الثاني من الرمز، فالجمال غير المجلوب والغصن المياس ودقة الخصر والوجه المشرق كالقمر والضفائر الفاحمة وسهام الألحاظ وقوس الحاجب التي استدعتها مراعاة النظير كما يقول البلاغيون (السهام والقوس) وسوى ذلك مما ذكره الشاعر أمور تنفي حضور القصيدة التي يقرظها الأمير ويتغنى بمحاسنها، وتكثف حضور المرأة وحدها، فيخلص لها السياق. ولو زاوج الشاعر بين صفات القصيدة وصفات المرأة الحسناء، ومكر بنا فلم نعد نعرف على وجه اليقين أيتهما صاحبة الصفة المذكورة لازدادت أنوثة القصيدة وشعرية المرأة معا، أو قل لكنا أمام القصيدة/ المرأة، والمرأة/ القصيدة.

وبعد،

فقد حاولت في الصحف التي خلت أن أدنو من الأمير عبد القادر، وأن أرهف القلب، وأن أعقد قبضة الكف على خير ما أسمع، فنظرت في شعره نظرة لا ينقصها الإنصاف أو الموضوعية، وإن كان التعاطف يخاللها، فليس من الصواب أن ندرس أدبا لا نتعاطف معه. تلك وصية قديمة أحب أن نتذكرها.



الهوامش



المدخل

(١) هشام شرّابي: المثقفون العرب والغرب. مواطن متفرقة. دار النهار /بيروت/ط٢ ١٩٧٨م.

(٢) عزت قرني: «العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة» ـ الباب الثاني ـ سلسلة عالم المعرفة /الكويت/ ١٩٨٠ م.

(٣) هشام شرّابي: المرجع السابق. مواطن متفرّقة.

(٤) وجيه فانوس: الهوية العربية والعولمة والتلقي (بحث ضمن بحوث ندوة: الأدب العربي واقعه وآفاقه) /دمشق/ ١٩٩٩ م.

(٥) إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: ٥٣٩ ـ ٥٤١. دار الثقافة /بيروت/ ط٢ ١٩٧٨م.

(٦) شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر. ص: ١٣٦ . أصدقاء الكتاب. /القاهرة/ ١٩٨٨م.

(٧) شكري عياد: المرجع السابق. ص: ١٢٩ .

(٨) شكري عياد: المرجع السابق. ص: ١٢٥ .

(٩) تزفتيان تودروف: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ص: ١٦. دار توبقال /الدار البيضاء/ المغرب. ط٢، ١٩٩٠ م.

(١٠) رينيه ويليك. مفاهيم نقدية. ترجمة: د/ محمد عصفور. ص ٤٥١. سلسلة عالم المعرفة. /الكويت/ ١٩٨٧م.

(١١) رينيه ويليك. المرجع السابق. ص: ٤٦٧ .

(١٢) رينيه ويليك. ص: ١٠ .

الفصل الأول

■ «ديوان الشهيد محمد الدرة»:

هو الشعر المتخيّر من ٢٢٠٠ قصيدة شارك بها أصحابها في تخليد «انتفاضة الأقصى المباركة» استجابة للنداء القومي الذي وجهته «مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» إلى شعراء الأمة العربية إثر استشهاد الطفل «محمد الدرّة». وهو ديوان ضخم في ثلاثة أجزاء يضم ٣٩٥ شاعرا من أقطار الوطن العربي الكبير. ولقد قامت هذه المؤسسة بإصدار هذا الديوان يدفعها إلى ذلك تصور قومي

لوظيفة الثقافة، وإيمان عميق بهذه الوظيفة، فقدّمت بذلك خدمة جليلة أخرى تضاف إلى خدماتها الكثيرة الجليلة السابقة في رعاية الثقافة العربية على اختلاف أبنيتها ولا سيّما البناء الشعري.

(١) ديوان الشهيد محمد الدرة/ ص١١٤ و١١٥ ج/١، وسنكتفي من الآن فصاعدا بالإحالة على هذا المصدر باسم الديوان، وسنذكر رقم الصفحة أولا يليها الجزء.

(٢) الديوان: ١٤٢ و١٤٣ ج/٢ .

(٣) الديوان: ٤٩٠ و٤٩١ و٤٩٦ ج/٣ .

(٤) انظر في الديوان على التمثيل لا الحصر:

- أحمد تيمور: ٦٢ ج/١ .
- ذياب عبد الكريم أبو سارة: ٤٢٩ ج/١ .
- عبد الغني أحمد الحداد: ٢٠٢ ج/٢ .
- غازي سليمان: ٤٠٧ ج/ ٢ .
- محمد محمود حسين: ٢٤٤ ج/٢ .
- محمود فخر الدين: ٣٠٢ ج/٢ .
- وليد جناد: ٥٢٣ ج/٣ .
- وليد محمد ناصر: ٥٤١ و٥٤٤ ج/٣ .

(٥) انظر د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٤٠، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤م.

(٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٧) الديوان: ٧٠ ج/١ .

(٨) الديوان: ٢٦٥ ج/٢ .

(٩) الديوان: ١٦ ج/٢، وانظر على التمثيل لا الحصر:

- أحمد عبد أحمد: ٨٨/٨٦ ج/١ .
- أحمد محمود مبارك: ١١٩ ج/١ .
- صالح الزهراني: ٢٤ ج/٢ .
- ماجد أحمد خليل: ٣٣/٣١ ج/٣ .
- ماجد مرشد: ٢٨ ج/٣ .

(١٠) الديوان: ٢٠٠ ج/٢ .

(١١) الديوان: ٣٣ ج/٢ .

(١٢) الديوان: ٧٤ ج/٢ .

(١٣) الديوان: ٧٦ ج/٢ .

(١٤) الديوان: ١٠٠ ج/١ .

(١٥) الديوان: ١٩٦ ج/١ .

(١٦) الديوان: ١٠ ج/٢ .

(١٧) الديوان: ١٢ ج/٢، وانظر تمثيلا لا حصرا:

- أحمد محمود مبارك: ١١٩ ج/١ .
- أحمد نبوي: ١٢٧ ج/١ .
- أكرم الحلبي: ١٥٣ ج/١ .
- حسين الجنيدي: ٣٥٢ ج/١ .
- عدنان علي رضا النحوي: ٣١٧ ج/٢ .
- عطاء الله أبو زياد: ٣٤١ ج/٢ .
- ماجد أحمد الراوي: ٢٥ ج/٣ .
- محمد أحمد سليمان: ٧٩ ج/٣ .
- محمد ياسر الأيوبي: ٢٧٠ ج/٣ .
- مصطفى عبد الفتاح: ٣٦٣ ج/٣ .

(١٨) الديوان: ٢٨٠ ج/٢ .

(١٩) الديوان: ٤٧٥ ج/٢ . وانظر على التمثيل لا الحصر: غازي سليمان: ٤٠٧ ج/٢ .

(٢٠) الديوان: ١٢٨ ج/٢.

(٢١) الديوان: ٣١٩ و٣٢٠ ج/٢، وانظر على التمثيل:

- وضّاح الجبل: ٥١٨/٥١٧ ج/٣ .
- محمد المقرن: ١٢٩ ج/٣ .
- مصطفى الشيخ: ٣٥٨ ج/٣ .

(٢٢) الديوان: ١٨٥ و١٨٦ و١٨٨ ج/٢ .

(٢٣) الديوان: ١٨٨/١٨٧ ج/١ .

(٢٤) الديوان: ٣٢١/٣٢٠ ج/١، وانظر التناص مع الشعر:

- راشد عيسى: ٤٤٩/٤٤٨ ج/١: التناص مع هارون هاشم الرشيد.

- سليم أحمد حسن: ٥٥٠ ج/١: التناص مع المقنَّع الكندي وأبي فراس الحمداني.

- ماجد الراوي: ٢٦ ج/٣: التناص مع المتنبي وأبي تمام.

- محمد حمدان: ٥٥ ج/٣: التناص مع الجواهري.

(٢٥) الديوان: ٥٦٣ ج/٣, وانظر التناص مع القرآن:

- محمد أبو معتوق: ٧٧ ج/٣ .

- محمد الرياحي: ١٠٧ ج/٣ .

(٢٦) الديوان: ٢٣٩ ج/٣ .

(٢٧) الديوان: ٥٣٢/٥٢٤ ج/٣ .

(٢٨) الديوان: ١٤٢-١٤٣ ج/١ . وانظر على التمثيل تكرار اللازمة البنائية في قصيدة كل من:

- حسين الجنيدي: ٣٤٨ ج/١ .

- زيادة أبو خولة: ٤٧٢ ج/١ .

- محمد محمود زقوت: ٢٤٦-٢٤٧ ج/٣.

(٢٩) الديوان: ٥٢٢-٥٢٣ ج/١ .

(٣٠) الديوان: ٢٣٥-٢٣٨ ج/٣ . وانظر نماذج من تكرار النسق في قصيدة كل من:

- أحمد القدومي: ٤٧ ج/١ .

- رجا القحطاني: ٤٥٣ ج/١ .

- ماجد العامري: ٢٠ ج/٣ .

- محمد صبري موسى: ١٩٣ ج/٣ .

- ناصر العشاري: ٤٤٧-٤٥١ ج/٣ .

- ناصر السباعي: ٤٥٢-٤٥٣ ج/٣ .

(٣١) الديوان: ٣١٢ ج/١ .

(٣٢) الديوان: ٣٣٣ ج/١ . وانظر على التمثيل:

- حسان الحويش: ٣١٦ ج/١ .

- حمدي شلة: ٣٦٦ ج/١ .

- صالح الجيتاوي: ٤١ ج/٢ .

- عبد الغني الحداد: ٢٠٣ ج/٢ .

(٣٣) الديوان: ١٩٥ ج/١, وانظر ضروبا من التكرار في قصيدة كل من:

- جلول دكداك: ٢٧٦ ج/١ .

- حبيب بهلول: ٣١٢ ج/١ .
- حسن خليل حسين: ٣٣٢ ج/١ .
- عبد الرحمن العشماوي: ١٣٨ ج/٢ .
- علي البتيري: ٣٤٨ ج/٢ .
- فوزية العلوي: ٤٧٦ ج/٢ .

(٣٤) الديوان: ٤٤٨ ج/٢ .

(٣٥) الديوان: ٤٥٨ ج/٢, وانظر تمثيلا لا حصرا بناء القصيدة المتفاوت في إحكامه:

- أحمد نبوي: ١٢٥ ج/١ .
- المداني حدادي: ١٦٨ ج/١ .
- غازي طليمات: ٤١٠ ج/٢ .
- مريم أبو نحل: ٣٥١ ج/٣ .
- نبيه الذيب: ٤٧٠ ج/٣ .
- نوال مهنى: ٤٨٨ ج/٣ .

(٣٦) الديوان: ٤٢ ج/١ .

(٣٧) الديوان: ٥٤٧ ج/٣ . وانظر على التمثيل لا الحصر:

- صلاح أبو لاوي: ٥٤ ج/٢ .
- عبد السلام فرج الله: ١٦٦ ج/٢ .
- علي فرحات: ٣٦٥ ج/٢ .
- عيسى قارف: ٤٠٢ ج/٢ .
- كوثر الزين: ٥١٥ ج/٢ .
- مناة الخير: ٣٩٧ ج/٣ .
- يوسف رزوقة: ٥٧٧ ج/٣ .

(٣٨) الديوان: ٤٢٠ ج/٢ .

(٣٩) الديوان: ٤٣٥-٤٣٧ ج/١ . وانظر تصوير المشهد نفسه في قصيدة كل من:

- صالح هواري: ٤٥ ج/٢ .
- عبد الناصر الحمد: ٢٧٦ ج/٢ .
- عدنان علي رضا النحوي: ٣١٢ ج/٢ .
- ياسر أحمد دياب: ٥٤٧ ج/٣ .

(٦٦) الديوان ٣٨١ ج/٣ .

(٦٧) ٢٥٨ ج/١ .

(٦٨) ٥ ج/٢ . وانظر تمثيلا لا حصرا:

- تميم صائب: ٢٤٧ ج/١ .
- حسن فتح الباب: ٣٣٤ ج/١ .
- ياسر محمد الأطرش: ٥٥٦ ج/٣ .

(٦٩) الديوان: ٤٥١ ج/٢ .

(٧٠) الديوان: ٣٢٩ ج/٣ .

(٧١) الديوان: ٣١٠ ج/٣ . وانظر تمثيلا لا حصرا:

- محمد صهيب عنجريني: ١٩٦ ج/٣ .
- عبد الله عيسى السلامة: ٢٣٦ ج/٢ .
- منصف الوهايبي: ٤٠٦ ج/٣ .
- ياسر محمد الأطرش: ٥٥٦ ج/٣ .

(٧٢) انظر وظيفة هذا التحوير في الحديث عن «براعة مقاطع الاستهلال».

(٧٣) الديوان: ٧٥ ج/١ .

(٧٤) انظر: د. عباس يوسف الحداد: تجليات الأنا في شعر ابن الفارض، ص: ١١٥ و١١٢، منشورات رابطة الأدباء في الكويت، ٢٠٠٠م.

(٧٥) انظر: د. وفيق سليطين: الزمن الأبدي (الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا). ص: ٤٩، الناشر: دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية - سورية، عام ١٩٩٧م.

(٧٦) الديوان: ١٥٧ ج/٣ .

(٧٧) الديوان: ٤٠٦ ج/٣, وانظر:

- غلام حميد: ٤١٤ ج/٢ .
- حلمي الزواتي: ٣٦٢ ج/١ .
- عائض القرني: ٨٦ ج/٢ .
- حيدر الغدير: ٣٧٦ ج/١ .
- تميم صائب: ٢٤٧ ج/١ .

(٧٨) الديوان: ٢٣٦ ج/٢ .

(٧٩) الديوان: ٣٨١ ج/٣ .

(٨٠) الديوان: ٥٠٦ ج/٢ .

(٨١) الديوان: ٤٥٦ ج/٣ .

(٨٢) انظر مثلا: د. بسام قطّوس: سيمياء العنوان، مطبعة البهجة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢م.

الفصل الثاني

(١) محمد عمران علم من أبرز أعلام الحداثة الشعرية العربية الذين تلوا جيل الروّاد الأوائل.

ولد عام ١٩٣٤ م في قرية «الملاّجة» إحدى قرى الساحل السوري، في أسرة تنزع ثقافتها الدينية منزعا صوفيا. وبعد أن أتمّ تعليمه الثانوي في مدينة «طرطوس» التحق بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق، وكانت الجامعة يومئذ معقلا من معاقل النضال الوطني والقومي، فانخرط كمعظم أبناء جيله في ذلك النضال، فكأن القدر هيّأ له ثلاثة تيارات ثقافية: تيار صوفي، وتيار أدبي، وتيار فكري قومي ينزع منزعا اشتراكيا. وبعد أن حاز درجة «البكالوريوس» في الآداب، عمل مدرّسا في المدارس الثانوية، ثم انخرط بقوة في الحركة الثقافية، فكان رئيس تحرير مجلة المعلم العربي منذ أواخر الستينيّات، ثم انتقل إلى جريدة الثورة فأصدر «ملحق الثورة الثقافي»، وجذب إليه مجموعة ضخمة من المثقفين والشعراء، ثم أصبح رئيس تحرير مجلة «المعرفة» سنوات طوالا، ثم رئيس تحرير مجلة «الموقف الأدبي» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

لقد كان قدر محمد عمران أن يعيش مرحلة نهوض المدّ القومي، ومرحلة تراجعه وانحساره. وكان قدره أن يعيش مرحلة نهوض الاشتراكية في العالم. وكان قدره أيضا أن يعيش مرحلة تعاظم الإيمان بالثقافة، وقيمة العمل، وكرامة الصواب. وكان محمد عمران مخلصا لهذه الأقدار جميعا، فكان قارئا نهما يريد أن يجمع في عقله ووجدانه آداب العالم بأسره، قرأ كل ما وقعت عليه عيناه من الأدب الروسي خاصة والسوفييتي عامة، وآداب أمريكا اللاتينية، والأدب الهندي، والألماني، والفرنسي، والأمريكي، والصيني وسوى ذلك، وكانت حركة الترجمة العربية في ذلك الزمن نشيطة مزدهرة، فهيّأت له كل ما كان يتمنّى. وعاش تحولات العالم الضخمة، وتحولات الوطن العربي كما عاشها أولئك المثقفون الذين كانوا يرون فيها جميعا قضايا المثقف العضوي أينما كان.

بدأ محمد عمران حياته مؤلّفا للأوبريتات الغنائية، وشاعرا غنائيا (أي يكتب الأغاني، وتشتهر في قريته وبين أصدقائه ومعارفه أغان كثيرة كتب كلماتها).
ثم تحوّل إلى الشعر الذي وهبه حياته، فيه يرى العالم، وبه يعبّر عنه، ويدعو إلى تغييره نحو الأفضل. وضمّ إلى شعره مجموعة ضخمة من الكتابات النثرية البديعة ـ يصحّ أن نسمي قسما كبيرا منها قصائد نثر ـ كتبها في الصحف السيّارة. إنها الوجه الآخر لشعره، وبهما معا ـ الشعر والنثر ـ عبّر عن موقعه من العالم وقضاياه. وظل يقاتل بهما على الرغم من مرضه العضال (عطب الكليتين) الذي استمر سنوات حتى قبض إلى جبارئه يوم الثلاثاء ٢٢/١٠/١٩٩٦م.

(٢) أصدر محمد عمران اثنتي عشرة مجموعة شعرية، وصدرت له بعد وفاته المجموعة الثالثة عشرة. وهي:

(١) أغان على جدار جليدي، ١٩٦٧م.
(٢) الجوع والضيف، ١٩٦٩م .
(٣) الدخول في شعب بوّان، ١٩٧٢م.
(٤) مرفأ الذاكرة الجديدة، ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣م.
(٥) أنا الذي رأيت، ١٩٧٨م.
(٦) الملاّجة، ١٩٨٠م .
(٧) قصيدة الطين، ١٩٨٢م.
(٨) الأزرق والأحمر، ١٩٨٤م.
(٩) محمد العربي، ١٩٨٤م.
(١٠) اسم الماء والهواء، ١٩٨٦م.
(١١) نشيد البنفسج، ١٩٩٢م.
(١٢) كتاب المائدة، ١٩٩٥م.
(١٣) مديح من أهوى، ١٩٩٨م.

وسأقصر حديثي في هذا البحث على المجموعات الخمس الأولى.

(٣) شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر، ص: ٥، القاهرة ـ أصدقاء الكتاب، ١٩٩٩م.

(٤) حول انكسار النموذج الرومانسي وظهور النموذج الواقعي انظر المرجع السابق، ص٦١ ـ ٦٨.

(٥) «نشر أول قصيدة له في مجلّة «النقاد»، ثم تبعتها قصائد أخرى متلاحقة في المجلّة ذاتها في بداية الخمسينيّات. أما أول قصيدة حديثة نشرت له فكانت في مجلة «الآداب» عام ١٩٥٦م. محمد عمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، نبذة عن حياة محمد عمران، ص: ٢٧ .

(٦) شكري عياد، المرجع السابق، ص: ٦٧ .

(٧) الأعمال الشعرية الكاملة. الجزء الأول، ص: ٣٧ - ٦٦ منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠٠م.

(٨) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ٦٧ - ٧٤ .

(٩) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ٧٧ - ٨٢ .

(١٠) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ٨٣ - ٩٠ .

(١١) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ٩٢ - ٩٦ .

(١٢) المصدر السابق، الجزء نفسه،ص: ٩٧ - ١٠٠.

(١٣) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ١٠٧ - ١١٤ .

(١٤) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص ١١٧ - ١٤٤.

(١٥) لمزيد من المعلومات عن القصيدة الطويلة في شعر محمد عمران، انظر: خليل الموسى. عالم محمد عمران الشعري، ص: ٢٢٨، منشورات وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ٢٠٠٣م.

(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ١٤٥ - ١٥٢ .

(١٧) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص: ١٥٣ - ١٧٦.

(١٨) خليل الموسى: المرجع السابق، ص: ١٤١.

(١٩) انظر: مختار علي أبو غالي: توظيف شخصية الحلاّج في الشعر العربي الحديث، جامعة الكويت ١٩٩٧م. و: محمود أمين العالم. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣م.

(٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ١٧٩ - ١٨٨ .

(٢١) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ١٨٩ - ١٩٦.

(٢٢) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ١٩٧ - ٢٠٦.

(٢٣) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢٠٧ - ٢١٦.

(٢٤) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢١٧ - ٢٢٦.

(٢٥) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢٢٩ - ٢٦٢.

(٢٦) إشراقة الطين: ص ٢١ و ٢٤ الإعداد والتوثيق: علي القيّم، أحمد يوسف داود، وعد محمد عمران، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٧م.

(٢٧) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص: ١٧٢. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. بلا تاريخ.

(٢٨) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢٦٣ - ٢٧٤.

(٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢٧٦ - ٢٨٦.

(٣٠) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٢٨٧ - ٣٣٦.

(٣١) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ٢٠٠ - ٢٠٤. سلسلة عالم المعرفة / الكويت ١٩٩٦م.

(٣٢) وهب رومية: المرجع السابق. ص: ٢١٢ - ٢١٦.

(٣٣) إشراقة الطين، ص: ٢٩.

(٣٤) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص:٣٣٩ - ٣٥٦.

(٣٥) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٣٥٧ - ٣٧١.

(٣٦) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٣٧٣ - ٣٨٨.

(٣٧) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٣٨٩ - ٤٠٠.

(٣٨) الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ٤٠١ - ٤١٦.

الفصل الثالث

(١) الأمير عبد القادر الجزائري:

هو عبد القادر محيي الدين الجزائري، ينتهي نسبه إلى الأدارسة الذين كانوا ملوكا في المغرب الأقصى والأوسط والأندلس. ولد عام ١٢٣٩ هـ الموافق ١٨٠٨م في قرية «القيطنة» في القطر الجزائري. ونشأ وترعرع في محيط ديني علمي ثقافي محب للفروسية، وزار بصحبة والده عددا من البلاد العربية كمصر والبلد الحرام والشام. وبعد الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة ١٨٣٠م بايعه كبار القوم ورؤساء القبائل بالإمارة في وقت كان يخوض فيه معركة ضد الجيش الفرنسي في مكان يدعى حصن فيليب، ثم بويع ثانية عام ١٨٣٣م في ما يشبه الاستفتاء الشعبي، ودخلت الجزائر بهذه البيعة مرحلة جديدة من الكفاح والجهاد. ساس الأمير إمارته سياسة



راشدة، فأظهر اهتماما واضحا بالثقافة والقضاء والجيش والاقتصاد. واستمر يقارع الفرنسيين حتى استسلم لهم عام ١٨٤٧م، فغدا أسيرا متنقلا بين السجون الفرنسية حتى تم الاتفاق بينه وبين نابليون على إطلاق سراحه بشرط ألا يعود إلى الجزائر. وقد غادر فرنسا عام ١٨٥٢م إلى الآستانة التي وصل إليها عام ١٨٥٣م. وفي عام ١٨٥٥م استقبلت دمشق الأمير الذي سبقته شهرته إليها، وقضى فيها بقية حياته إلى أن قبض إلى ربّه مشرق الوجه، مرتاح الضمير في أيار/ مايو ١٨٨٣م عن عمر ناهز ٧٦ حولا. وينبغي أن أنص منذ الآن على وجود انحرافات نحوية في شعره. وسأشير إلى بعضها في أثناء الدراسة.

(٢) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: ص٢٢، ترجمة د. محمد فتوح أحمد.

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤) عبد المنعم تليمه: مقدمة في نظرية الدب، ص ا.

(٥) إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، ص: ٨ .

(٦) المرجع السابق، ص: ١٢٥ .

(٧) انظر تحليل النص الشعري، ص: ١٣٣ .

(٨) المرجع السابق، ص: ١٢٥ .

(٩) المرجع السابق، ص: ١٢٦ .

(١٠) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٩٠، ترجمة د. أحمد درويش.

(١١) يوتمان: تحليل النص الشعري، ص: ٦٧ .

(١٢) المرجع السابق، ص: ١٧١ .

(١٣) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٤٨.

(١٤) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: ٢٥٨، وانظر لوتمان: المرجع السابق ص: ٣٨، وياكبسون: قضايا الشعرية، ص: ٣٣، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون.

(١٥) فصول: موقف من البنيوية، ص: ٩٩ نقلا عن المرايا المحدبة ص: ٢٦٤.

(١٦) ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ق: يراع ينفث سحرا، ص: ٨٢ شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي، الطبعة الأولى. وسنشير إليه لاحقا بكلمة الديوان.

(١٧) الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص: ٩٢.

(١٨) الديوان: ق: آمن من حمام مكة، ص: ١٠٥.

(١٩) الديوان: ق: أنا الحب والمحبوب والحب جملة، ص: ١٥٧.

(٢٠) الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص: ٩٢.

(٢١) الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص: ٩٢.

(٢٢) الديوان: ق: آمن من حمام مكة: ص: ١٠٥ من تقديم شارح الديوان ومحققه.

(٢٣) أبيات ابن الدمينة:

وقد زعموا أن المحب إذا دنا
يمل وأن النأي يشفي من الوجد

بكل تداوينا فلم يشف ما بنا
على أن قرب الدار خير من البعد

على أن قرب الدار ليس بنافع
إذا كان من تهواه ليس بذي ود

وأبيات الأمير عبد القادر:

وإن قلت يوماً قد تدانت ديارنا
لأسلو عنهم زادني القرب أشجانا

فما القرب لي شاف ولا البعد نافع
وفي قربنا عشق دعاني هيمانا

فيزداد شوقي كلما زدت قربة
ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا

(٢٤) كان حق كلمة «رضوان» أن تكون مرفوعة، وفي ديوان الشاعر عدد غير قليل من هذه المخالفات النحوية.

(٢٥) الديوان: ق: توسلات ودعاء، ص: ١٠٩ .

(٢٦) الديوان: ق: جنات دمر، ص: ١٢٧ .

(٢٧) الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥ .

(٢٨) الديوان: القصيدة السابقة.

(٢٩) الديوان: ق: توسلات ودعاء، ص: ١٠٩، من تقديم محقق الديوان.

(٣٠) بوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص: ١٧٤ .

(٣١) «دمر» ضاحية من ضواحي مدينة دمشق.

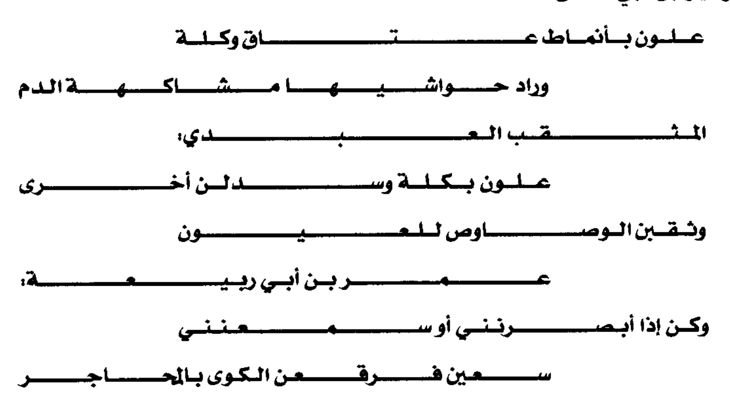
(٣٢) عبد الفتاح كليطو: المقامات، ص: ١٢٧ .

(٣٣) الاستطراد إلى لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية مثلا، وانظر وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد.

(٣٤) الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥، وقد أثبت محقق الديوان كلمة «سائفيها» بالقاف بدلاً من الفاء في طبعتي الديوان، ولعل الذي أدخله في هذا الوهم هو ذكر «الحادي»، وقد أثبتنا الصواب.

(٣٥) الديوان: ق: ما في البداوة من عيب، ص: ٢٢ .

(٣٦) زهير بن أبي سلمى:



(٣٧) الديوان: ق: بنت العم، ص: ٤١ .

(٣٨) كان حق هذه الكلمة النصب على الحال، ولكنه جاء بها على هذا النحو متابعة لرأي ضعيف، أو مخالفة للقاعدة.

(٣٩) الديوان: ق: وحدة الوجود، ص: ١٦٢ .

(٤٠) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: ١٤٦، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر.

(٤١) الديوان: ق: بي يحتمي جيشي، ص: ٢٠.

(٤٢) الديوان: ق: يتيه بدله عمدا، ص: ٤٠.

(٤٣) الديوان: ق: مناجاة أحد، ص: ١٢٦.

(٤٤) الديوان: ق: الشوق يكتمه الأريب، ص: ٦٥ .

(٤٥) الديوان: ق: شددت عليه شدة هاشمية، ص: ٢٨ .

(٤٦) الديوان: ق: منوا بلقياكم، ص: ٤٠.

(٤٧) الديوان: ق: مسكين لم يذق طعم الهوى، ص: ١٥٢.

(٤٨) الديوان: ق: ذات الخلخال، ص: ٤٨.

(٤٩) عبد القاهر الجرجاني: الدلائل، ص: ٢٣١.

(٥٠) جان كوين: بناء لغة الشعر، انظر الباب الخامس «المستوى المعنوي: الربط».

(٥١) الديوان: ق: شددت عليه شدة هاشمية، ص: ٢٨.

(٥٢) الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥.

(٥٣) الديوان: ق: عبيرنا رهج السنابل، ص: ٥٦، وقد ذكر د. شوقي ضيف هذه الأبيات، ونسبها إلى عبد الله المبارك، انظر كتابه: العصر العباسي. الطبعة التاسعة، ص٤٠٤.

(٥٤) بيت عنترة:

مـــا زلت أرمـــيـــهم بثـــغـــرة نحـــره
ولبـــانه حـــتى تســـربل بالدم (المعلقـــة)

(٥٥) عبد القاهر: الدلائل، ص: ٢٢٧.

(٥٦) الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص: ٩٢.

(٥٧) الديوان: ق: يا قرة العين، ص: ٦٤.

(٥٨) الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥.

(٥٩) عبد القاهر: الدلائل، ص: ١٠٦.

(٦٠) عبد القاهر: الدلائل، ص: ١٠٨.

(٦١) جان كوين بناء لغة الشعر، ص: ٢١٥.

(٦٢) جان كوين بناء لغة الشعر، ص: ٢٢٢.

(٦٣) انظر شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي.

(٦٤) الديوان: ق: مناجاة أحد، ص: ١٣٦.

(٦٥) الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥.

(٦٦) الديوان: ق: أعرني قلباً، ص: ١٠٤.

(٦٧) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٦٦.

(٦٨) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٧٣.

(٦٩) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٩٨.

(٧٠) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ١٠٠.

(٧١) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ١٠٢.

(٧٢) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص: ٩٢، ٩٣.

(٧٣) الديوان: ق: ذات خلخال، ص: ٤٨.

(٧٤) الديوان: ق: لبيك تلمسان، ص: ١٧.

(٧٥) الديوان: ق: بي يحتمي جيشي، ص: ٢٠.

(٧٦) الديوان: ق: توسلات ودعاء، ص: ١٠٩، وفي البيت الثالث مخالفة نحوية. وقد ذكرت غير مرة أن في الديوان عددا غير يسير من هذه المخالفات أو الضرائر الشعرية.

(٧٧) الديوان: ق: آمن من حمام مكة، ص: ١٠٥.

(٧٨) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٧٤.

(٧٩) الديوان: ق: غيب، ص: ١٥٠.

(٨٠) الديوان: ق: طال ليلي يا أحبائي، ص: ٨٩.

(٨١) الديوان: ق: أي واد صبحوا؟ ص، ١٦٢.

(٨٢) جان كوين: بناء لغة الشعر ص: ٢٤٩.

(٨٣) عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر. ص: ٧٨.

(٨٤) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. ص: ٣٥.

(٨٥) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص: ١٨٢.

(٨٦) جان كوين: بناء لغة الشعر. ص: ٥٩.

(٨٧) الديوان: ق: ما في البداوة من عيب. ص: ٢٢.

(٨٨) الديوان: ق: فراقك نار. ص: ١١٣.

(٨٩) الديوان: ق: ذات الخلخال. ص: ٤٨.

(٩٠) الديوان: ق: الباذلون أنفسهم. ص: ٩٢.

(٩١) الديوان: ق: أستاذي الصوفي. ص: ١٣٥.

(٩٢) الديوان: القصيدة السابقة نفسها.

(٩٣) الديوان: ق: مسكين لم يذق طعم الهوى. ص: ١٥٢.

(٩٤) الديوان: ق: يتيه بدلّه عمداً. ص: ٤٠.

(٩٥) الديوان: ق: أنفاس أحبائي تحييّني.

* * * *



المؤلف في سطور

د. وهب أحمد رومية

* سوري الجنسية.
* دكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب - جامعة القاهرة، عام ١٩٧٧م بمرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة، وتبادلها مع الجامعات.
* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق.
* من مؤلفاته:

- الرحلة في القصيدة الجاهلية.
- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي.
- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي.
- شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد ٢٠٧ من سلسلة «عالم المعرفة»، مارس ١٩٩٦ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.
- مجموعة من الأبحاث في نقد الأدب القديم، والأدب المعاصر منشورة في الدّوريات الأدبية المعروفة.



HAMZA MIZOU

هذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب الاحتفاء بالنص الشعري دون أن يقطع صلة الظاهرة الشعرية بالظواهر الاجتماعية الأخرى، ودون أن يسلّط هذه الظواهر عليها، وهكذا يحتفظ لها باستقلالها النسبي، وبنوعها المتميّز.

وإذا كانت الظاهرة الشعرية لا تقدّم العالم الذي تتحدث عنه كما هو، فإن النقد لا يقدّم الشعر كما هو فحسب، بل يقدّم أيضا رؤيته لهذا الشعر، وموقفه منه. وهو في ذلك يصدر عن مفهومات شمولية تتجاوز الشعر واللغة، وتتّصل بالإنسان وقضاياه الكبرى في علاقاته بالكون والعالم والمجتمع.

إن النقد - كما يراه هذا الكتاب - جزء عضوي من «الثقافة»، وتجلٍّ من تجليات «الهوية»، ولذا لا يجوز أن ينكفئ على ذاته؛ فيتقوقع؛ ويعيد إنتاج هذه الذات، ولا يجوز أيضا أن يغترب عن ذاته، فيخرج من ثقافته، ويغدو ملحقا هامشيّا بثقافة الآخر، إن عليه أن يتذكر دائما أنه ينتمي إلى حضارة بعينها، وأن خدمة هذه الحضارة لا تكون إلا بتعزيز هذا الانتماء وتطويره عبر حوار الآخر الشبيه بنا والمختلف عنا في آن. وإذا كانت «الهوية» مزيجا من رؤيتنا لأنفسنا، ومن رؤية الآخر لنا، فإن هذا لا يعني أن نكفّ عن أن نكون أنفسَنا لنكون نسخة مشوّهة من هذا الآخر مهما يكن موقعه من عالم اليوم.

وإذا كان لكل اختيار دلالة، فإن لاختيار موضوعات هذا الكتاب دلالة لها طابع الرؤيا واليقين. وهو اختيار يحتفي بهذا الشعر أيّما احتفاء، ويرى نفسه خادما له، ولكنه خادمٌ حرٌّ مُفعمٌ بالشوق إلى الأفضل، ولذلك يصدع برأيه دون لجلجة أو مراوغة أو مواربة، ودون أن ينسى لحظة أن كل إنسان أسير وعيه.

ISBN 99906 - 0 - 199 - 2
رقم الإيداع (٢٠٠٦/٠٢٠)